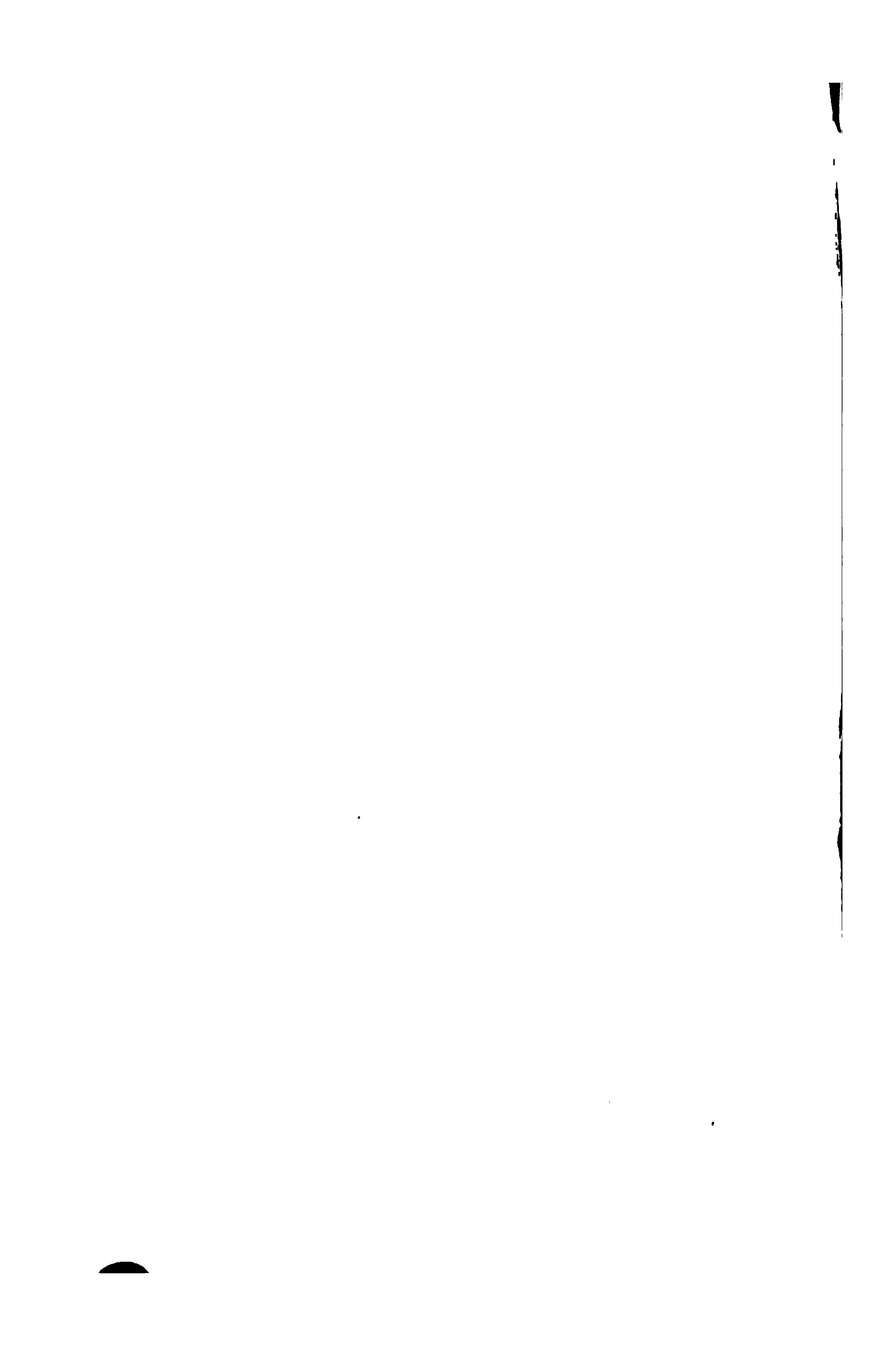




Kleine Schriften.

Kleine Schriften

von

Gottfried Semper

Herausgegeben

von

Manfred und Hans Semper



Berlin & Stuttgart
Verlag von W. Spemann
1884

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Vorwort.

Im vorliegenden Bande treten die Unterzeichneten mit einer Sammlung kleinerer Schriften ihres Vaters, Gottfried Semper, vor das kunstgebildete Publikum, in der Hoffnung, diesem letzteren damit manche erwünschte Mitteilung und Anregung zu bieten, und mit dem Wunsche, die Kenntnis und die Anschauung von der allseitigen und mannigfaltigen Wirksamkeit des Verstorbenen, als Denker, Gelehrter und feinfühlender Kritiker im Fache der Kunstwissenschaft, sowie als Lehrer und Hauptförderer eines bewußtvollen, stilgerechten Schaffens im Gebiete der Architektur und des Kunstgewerbes, soweit als möglich zu vervollständigen oder wieder aufzufrischen und damit einen Akt der Pietät zu erfüllen.

Wenn auch ein Teil der hier gesammelten Schriften bereits früher, vom Verfasser selbst schon, sei es in der Form von einzelnen Broschüren, sei es als Beiträge für Kunstblätter und andere Zeitschriften des In- und Auslandes, veröffentlicht wurde, so sind dieselben doch ihrer Mehrzahl nach schwer auffindbar und benutzbar geworden oder wohl ganz in Vergessenheit geraten, indem die Auflagen einiger Broschüren erschöpft, die Zeitschriften, in denen einzelne Arbeiten vergraben liegen, eingegangen sind, oder im Auslande, zumal in England, erschienen.

Nur zwei Broschüren: „Die vier Elemente der Baukunst", Braunschweig, Vieweg und Sohn 1851, sowie: „Wissenschaft, Industrie und Kunst", ebenda 1852, sind noch im Buchhandel und konnten deshalb in diese Sammlung leider nicht aufgenommen werden, weil die darauf hinzielenden Verhandlungen mit den jetzigen Verlegern derselben nicht zu dem erwünschten Resultate führten.

Ein anderer und zwar der größere Teil der hier mitgeteilten Aufsätze ist aber noch gar nicht an das Licht der Oeffentlichkeit getreten. Einige dieser unbekannt gebliebenen Arbeiten waren zwar offenbar vom Verfasser für den Druck bestimmt, aber wie dies in dem Leben eines jeden Schriftstellers vorkommt, durch zufällige Umstände nicht dazu gelangt, während andere als Vorlagen oder Hefte für öffentliche Vorträge ausgearbeitet wurden, wieder andere als Vorstudien zu einer größeren Arbeit, dem „Stil", zu betrachten sind. Wenngleich diese letzteren in umgeänderter Gestalt in dieses Hauptwerk aufgenommen wurden, so dürften sie doch nicht des Interesses entbehren und zwar vermöge der ihnen verliehenen selbständigen Form und der Gedankenverbindungen, die vielfach von denen des Hauptwerkes abweichen.

Zudem ist zu bemerken, daß in mehreren dieser bisher ungedruckten Aufsätze, wie allerdings auch in einigen bereits erschienenen, Streifereien des Verfassers in das Gebiet hinüber stattfinden, welches er im dritten, nie veröffentlichten Teile seines „Stil" zu behandeln gedachte, nämlich der „Vergleichenden Baulehre". — Diese Essays über einzelne Teile des vom Verfasser leider auch nicht mehr in fertiger Gestalt, wohl aber als Fragment hinterlassenen Abschlusses seines Hauptwerkes mögen neben dem selbständigen Interesse, das sie erwecken dürften, zugleich auch dazu beitragen, den Leser auf die Veröffentlichung des ebenerwähnten Torso vorzubereiten, welche, wie wir hoffen, ebenfalls in den nächsten Jahren ins Werk gesetzt werden kann.

Ebenso steht auch eine eingehende Biographie auf Grundlage erschöpfender Benutzung des vorhandenen Quellenmaterials in Aussicht.

Die begonnene Prachtausgabe der Zeichnungen und Entwürfe des Verstorbenen, die manche wertvolle, nie zur Ausführung gelangte Idee des Meisters der Oeffentlichkeit übergeben sollte, mußte leider wegen mangelnder Teilnahme und Unterstützung vorläufig wieder eingestellt werden, da ohne eine solche die Kosten des Unternehmens nicht hätten bestritten werden können.

Um noch einige Worte zur Charakteristik der vorliegenden Sammlung hinzuzufügen, so ist zunächst zu bemerken, daß die darin vereinigten Abhandlungen, je nach der Zeit und dem Anlaß ihres Entstehens, vom Verfasser in deutscher, englischer, französischer oder selbst italienischer Sprache geschrieben wurden.

Einerseits um der Sammlung kein allzu buntes Aussehen zu geben, anderseits in der Erwägung, daß doch der eine oder andere der deutschen kunstsinnigen Leser in einer der erwähnten Sprachen weniger bewandert sein möchte, um den Inhalt einer in einer solchen verfaßten Schrift mit ungeteilter Aufmerksamkeit und ohne materielle Schwierigkeiten verfolgen zu können, haben sich nun die unterzeichneten Herausgeber der verantwortungsvollen Arbeit unterzogen, sämtlichen nicht deutsch geschriebenen Essays der Sammlung ein deutsches Gewand anzulegen. Hierbei waren sie vor allem darauf bedacht, nicht bloß den Sinn, sondern auch die Eigentümlichkeit und Kraft des Ausdrucks der Original-Texte getreulich beizubehalten und wiederzugeben, zugleich aber doch dem deutschen Sprachgeist und speciell der deutschen Ausdrucksweise des Verstorbenen so viel als möglich Rechnung zu tragen.

Zu dieser Arbeit des Uebersetzens, die keineswegs eine bloß mechanische war, kam aber noch die des Kollationierens und Kombinierens in den nicht seltenen Fällen, daß von einem und demselben Aufsatz mehrere, stets an Varianten reiche, Bearbeitungen,

Bruchstücke u. dgl. vorhanden waren. Hier galt es vor allem den Plan, die Disposition der betreffenden Arbeit klar zu erkennen und zur Geltung zu bringen und darnach die verschiedenen Entwürfe sich ergänzen zu lassen, wobei stets die reifere Ausarbeitung als maßgebend angenommen, und nur in ihren Lücken durch die ihr analogen Fragmente oder Entwürfe ergänzt wurde.

Besonders galt es häufig, die Detailaufschriften innerhalb des Rahmens der einzelnen Aufsätze, die trotz der stets klar erkennbaren Disposition, nicht immer äußerlich, materiell ganz konsequent behandelt waren, und bei dem Leser also leicht hätten Verwirrung erzeugen können, nach der einmal angefangenen Weise streng durchzuführen.

Bei dieser äußerlich organisierenden, sowie retouchierenden Thätigkeit schoben jedoch die Unterzeichneten, was sie zur Beruhigung des Lesers ausdrücklich betonen wollen, dem Verfasser nicht etwa eigene Gedanken oder Interpretationen unter; das einzige, was sie von eigenen Sätzen etwa beifügten, beschränkt sich auf einige, möglichst knapp gehaltene, rein formelle Uebergangsworte, wodurch sie den geistigen Zusammenhang der einzelnen Partieen, der stets vorhanden, aber äußerlich oft nicht angedeutet war, eben auch für das lesende Auge mehr zur Evidenz bringen wollten, da sie der Ansicht sind, daß die sichtbare Klarheit der Gedankenfolge auch die leichte und klare Auffassung derselben beim Leser fördert und dadurch diesem sie auch in ihrer inneren Klarheit um so deutlicher erscheinen läßt. Kein charakteristischer Ausdruck, kein originelles Wort, überhaupt kein noch so beiläufiger Gedanke des Autors ist aber, weder nach Form noch Inhalt, wir betonen es nochmals, dieser vermittelnden Ueberarbeitung geopfert worden. Eine solche war überhaupt nur bei jenen schriftlichen Aufsätzen notwendig, welche dereinst als Substrat für mündliche Vorträge gedient hatten, in denen der Verfasser die vermittelnden Worte extemporisierte, da sie in seiner

schriftlichen Vorlage während der Vorlesung ihn, durch Verdunkelung der Hauptpunkte, nur gestört hätten.

Die Unterzeichneten hoffen, daß ihnen ihr durch die geschilderten Gesichtspunkte geleitetes Streben, eine treue und korrekte Wiedergabe auch der ursprünglich in fremden Sprachen verfaßten Schriften des Verstorbenen zu veranstalten, gelungen sei; an Sorgfalt, dies Ziel zu erreichen, haben sie es nicht fehlen lassen. Auch sind sie stets in der Lage, die vollkommene Authenticität der hier veröffentlichten Essays, sowohl der ursprünglich deutsch verfaßten, wie der übertragenen, durch die Originalmanuskripte und Drucke zu beweisen.

Noch einige Punkte zur Charakteristik dieser Sammlung dürfen nicht unerwähnt bleiben.

Wenn es auch in einigen Fällen gelang, durch gegenseitiges Ergänzen verschiedener Ausarbeitungen derselben Abhandlung, ein ziemlich kompaktes Ganze zu erhalten, so tragen gleichwohl mehrere der hier vorgeführten Abhandlungen unverkennbar mehr den Charakter einer andeutungsreichen Skizze oder selbst eines Fragmentes, als den einer fertigen Arbeit an sich.

Daß wir nun dennoch auch diese Produkte der Oeffentlichkeit übergaben, motivieren wir damit, daß ebenso wie die Skizzen oder abbozzi geistreicher Künstler nicht nur ästhetischen Genuß an sich, sondern auch einen besonders deutlichen Einblick in die Denkweise, den schöpferischen Prozeß, die technischen Kunstmittel und Studien desselben gewähren, und dadurch wesentlich zum Verständnis seiner auch äußerlich vollendeten Werke beitragen, so auch nach unserer Ueberzeugung die Entwürfe und scheinbar flüchtigen Aperçus eines bedeutenden Schriftstellers weder die geistige Klarheit und die anregende Kraft, die ihm von Haus aus eigen ist, entbehren, noch auch wertlos seien für das Verständnis seiner ausgeführteren Werke.

Gerade an diesen Aufsätzen kann man in höchst interessanter Weise das lange dauernde Gären und zu immer größerer Fülle

Sichausgestalten jenes, aus ebenso tiefen Reflexionen, wie reichen Erfahrungen und fachlichen Studien hervorgegangenen Systems, welches der Verfasser schließlich zum Teil im „Stil" niederlegte, verfolgen, so daß dieser gedankliche Werdeprozeß neben der Anregung, welche auch die bloß skizzenhaft angelegten Aufsätze nach Inhalt wie Ausdruck immerhin gewähren, sie im Zusammenhang miteinander noch wichtiger erscheinen läßt.

Daß nun in einer solchen Sammlung von Aufsätzen, die äußerlich unabhängig voneinander, aus den verschiedensten Anlässen entstanden, zugleich aber alle aus der Werkstätte eines Geistes hervorgingen, der ein mehr und mehr in organischen, einheitlichen Zusammenhang tretendes großes System der Künste in sich allmählich entwickelte, Wiederholungen stattfinden müssen, sei es mit Rücksicht auf die reichste Frucht dieser Geistesarbeit, den Stil, sei es hinsichtlich des Inhalts der einzelnen Aufsätze der Sammlung selbst, ist naheliegend oder vielmehr selbstverständlich. Hätten die Herausgeber diese Wiederholungen vermeiden wollen, so hätten sie entweder einen Teil der Aufsätze ganz beiseite lassen und damit doch auch wieder manche Ideen des Verfassers aufopfern müssen, die in den anderen Aufsätzen nicht vorkommen oder weniger entwickelt sind, oder sie hätten die Aufsätze so verstümmeln müssen, daß aller geistige Zusammenhang und jede Form verloren gegangen wäre. Sie konnten sich weder zu jenem Akt der Geringschätzung noch zu letzterem barbarischen Eingriff in die Produkte eines Mannes entschließen, welcher wußte, was er schrieb, und sich bei Lebzeiten bestens für ein solches Verfahren bedankt hätte.

Auch sind diese Wiederholungen ihrer Ansicht nach nicht ermüdend, einmal weil die einzelnen wiederholten Ideen oder Thatsachen doch immer wieder in einem anderen Zusammenhange als an den andern Stellen auftreten, und dadurch gerade wieder ein Zeugnis von der regen Kombinationsgabe des Verfassers liefern, der alle Teile seiner Kunstlehre in Beziehungen zu einander zu

bringen und diese darzulegen wußte, sodann weil die Form, in der diese Wiederholungen auftreten, doch nie ganz identisch ist, sondern stets frische, lebhafte Wendungen zeigt, die ihren anregenden Eindruck nicht verfehlen.

Es ist die geistreiche Diktion, welche auch die schon bekannte Thatsache immer wieder neu oder doch anziehend erscheinen läßt.

Indem wir nun schließlich auf die Diktion zu sprechen kommen, die wir, wie gesagt, auch in den Uebersetzungen beizubehalten bemüht waren, so wird sich der Leser bei der Mehrzahl der Aufsätze und zumal bei denen, welche öffentlichen Vorträgen zu Grunde lagen, dem Reize dieser energischen, lebhaften und zugleich leichten und natürlichen Sprache nicht entziehen können, welche unwillkürlich an die französische, anregende und prickelnde Darstellungsweise erinnert, dabei aber stets tiefe, umfassende Gedanken vorträgt. Gerade hierin unterscheiden sich diese Abhandlungen wesentlich von der wuchtig ernsten, bisweilen selbst schwierigen Sprache des „Stils".

Diejenigen dieser Aufsätze, welche Themata behandeln, die im „Stil" ebenfalls zur Sprache kommen, so besonders die Aufsätze der ersten Abteilung „Kunstgewerbliches", können somit geradezu als populäre Erläuterungen und Kommentare über dasselbe Thema, oder vielmehr als populäre Vorträge darüber gelten, was sie in der That auch waren. Und als solche mögen sie dazu beitragen, die Lehren und Anschauungen, die in jenem gewichtigen Werke dargelegt sind, auch unter denjenigen Künstlern und Industriellen zu verbreiten, welchen jenes aus was immer für Gründen weniger zugänglich ist, ebenso wie sie dazu beitragen mögen, manchen für die Lektüre jenes Hauptwerkes vorzubereiten und zu interessieren. — Was die Anordnung und Einteilung der Aufsätze in vier Hauptgruppen betrifft, so überlassen wir dem Leser selbst, das System, welches wir dabei befolgten, zu prüfen, ohne uns hier darüber noch besonders aussprechen zu wollen.

Die Daten über Zeit und Anlaß der Entstehung, beziehungs-

weise Veröffentlichung der einzelnen Schriften haben wir in Anmerkungen unter dem Texte beigefügt. Zur Scheidung unserer Anmerkungen von denen des Autors haben wir unter die des letzteren stets den Zusatz: „Anmerkung des Verfassers" gesetzt.

So möge denn das Büchlein freundliche Aufnahme finden!

Innsbruck und Hamburg

November 1883

Dr. Hans Semper
Professor der Kunstgeschichte.

Manfred Semper
Architekt.

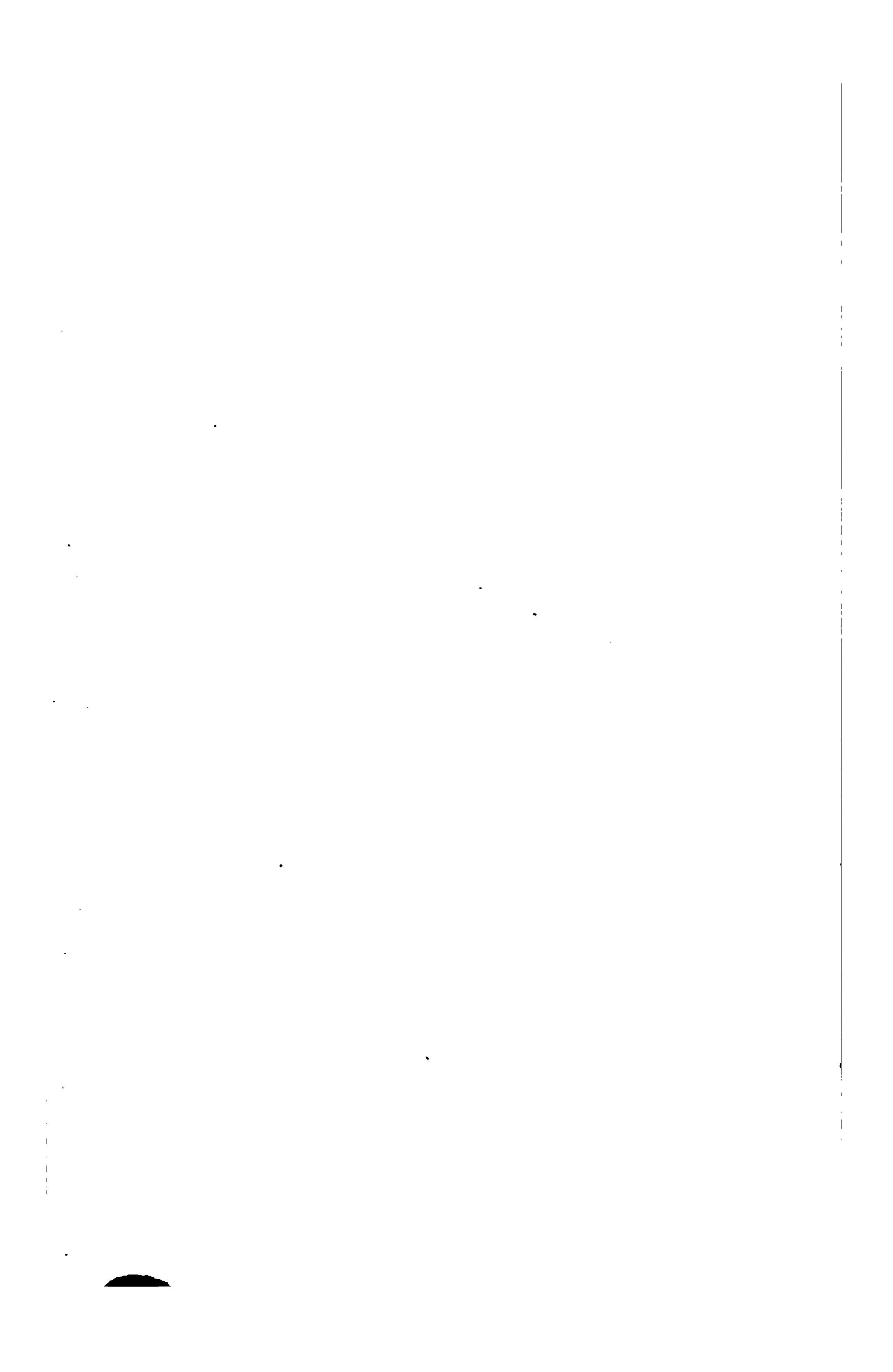
Inhalt.

C. Urelemente der Architektur und Polychromie.

D. Reisebriefe, Berichte und dergleichen.

A.

Kunstgewerbliches.



I. Textile Kunst*).

Der Einfluß der textilen Kunst auf die Architektur ist nicht wie derjenige der Keramik nur ein ästhetischer, sondern auch ein technischer und nur durch die textile Kunst ist es möglich, die Polychromie der Griechen zu erklären. Wie wir in der Keramik fertige Naturformen, welche an sich schon vollständig dem Zwecke des Gefäßes entsprechen, als Grundtypen für ihre Formen auftreten sehen, so treten auch hier wieder einige Naturformen bestimmend, wenn auch nicht in demselben Maße, auf. Die Tierhaut und das Netzwerk der Baumrinde sind die eigentlichen ersten Typen der textilen Stoffe und sie sind auch die ersten, welche vom Menschen in diesem Sinne benutzt worden sind. Noch jetzt finden wir sie bei den Indianern Nordamerikas mit einer bewundernswürdigen Kunstfertigkeit bearbeitet. Vorerst verstehen sie es vortrefflich, die Felle zu gerben, ohne daß das Haar ausfällt; hauptsächlich verarbeiten, nähen sie dieselben mit weit mehr Geschmack nach ihrem natürlichen Schicklichkeitsgefühle, als dies an ähnlichen Gegenständen bei uns geschieht. Wo wir die Nähte, und doch immer nur unvollkommen, verstecken, geben sie ihnen gerade Veranlassung zu künstlerischer Bethätigung. Ihre Nähte erscheinen als Nähte, aber als kunstreiche, daher machen sie große Stiche in kompliziertem Verbande und lassen von den Nähten Ornamente auswachsen zum Schutze der Stellen,

*) Diese Abhandlung muß in Zürich als unmittelbare Vorarbeit zum „Stil“ entstanden sein.

welche einer schnellen Abnutzung unterworfen sind. Dabei beweisen sie überdies noch einen großen Geschmack in Form und Farbe. Sie kennen und gebrauchen nur die drei Grundfarben: Rot, Blau, Gelb, die sie aber durch Nebenansetzen von Weiß und Schwarz als neutrale Töne miteinanderstimmen. Alle ihre Farben harmonieren mit dem braunen Grundton des Leders. Mit einem Worte, die Kleidungsstücke dieser Wilden sind sehr vollendet in stilistischer Hinsicht. Namentlich beweisen sich die indischen Squaws als sehr geschickte Näherinnen und Stickerinnen.

Auch bei unseren Vorfahren, den Germanen, war die Kunst der Kleidungsstücke ausgebildet, denn wir wissen, daß ihre Rhenones, eine Art künstlich bearbeiteter Renntierfelle, bei den Römern so beliebt wurden, daß man ein Verbot gegen das Tragen derselben erließ aus Furcht vor überhandnehmendem germanisierenden Einflusse. Vermutlich waren ihre Näh- und Stickereien ähnlich den jetzigen kanadischen, von welchen wir oben sprachen.

Ueberall finden wir bei den Naturvölkern von unverdorbenem Gefühle die Manifestierung der Grundgesetze des Stiles auch in ihrer textilen Kunstäußerung: Nichts darf versteckt werden. Ueberall sind die zusammenhaltenden fungierenden Teile die Gegenstände reichster ornamentaler Verzierung, wogegen sich die zwecklichen, subjektiven Teile nur entweder durch den Stoff oder tendenziöse Verzierung auszeichnen.

Im Mittelalter wurde der Pelz mit großem Luxus in das Kostüm aufgenommen und noch jetzt ist er in der Staatstracht des englischen Adels geblieben.

Eine weitere Bearbeitung der Tierhaut ist ferner das Leder, das im Mittelalter durch die gepreßten Ledertapeten Eingang in die Baukunst fand. Neuerdings versuchte man ebenfalls diesen Gegenstand einzuführen. Bei den Juden finden wir in bedeutendem Maße die Anwendung textiler Stoffe in der Baukunst bei der Stiftshütte.

---

a) Die eigentlichen textilen Flechtwerke.

Das ursprünglichste Flechtwerk ist wohl der Zaun aus ineinandergeflochtenen Zweigen, ferner die Matte. Daraus folgen dann nach und nach die feineren Gewebe bis zu den feinsten, erfindungsreichsten Produkten der heutigen Weltausstellungen. Die gemeinschaftliche Absicht bleibt aber immer eine elastisch biegsame Decke oder Umhüllung. Namentlich ist es dann die Kunst der Teppiche, die schon im grauesten Altertume berühmt war, und schon von dorther datieren die zwei technischen Hauptverfahren zur Hervorbringung der Zeichnung, die Stickerei und Weberei.

Die Assyrer waren sehr vorgerückt in der Teppichkunst, namentlich der Stickerei (opus plumarium), dagegen die Aegypter mehr in der kunstreicheren und solideren Dessinweberei. Alte Schriftsteller sprechen von gestickten assyrischen Teppichen auf Gold- und Silbergrund, welche statt der Gemälde dienten. Vielleicht war dies etwas den heutigen Gobelins Aehnliches, welche so die Mitte halten zwischen beiden Arten. Die Römer hatten ihre prachtvoll gestickten Periptomata, jene kolossalen, flachkegelförmigen Zeltüberdachungen der Amphitheater. Auch die sogen. Aulea, der Vorhang vor der Szene war durch feine Stickerei bekannt. Eine sehr ausgebreitete Verwendung finden derartige Vorhänge namentlich in der späteren Kaiserzeit, sogar die Straßen wurden mit Teppichen bedeckt, um das Publikum vor der Sonne zu schützen. Ja, die Stickerei wurde sogar in jener entarteten Zeit eine Lieblingsbeschäftigung der Männer.

Während der ersten christlichen Jahrhunderte sanken gewiß auch die textilen Künste wie alle anderen in tiefen Verfall; doch fanden sie im Hofstaat der Fürsten, wie besonders im kirchlichen Kulte und für die feierlichen Gewänder der Priester auch in dieser Zeit reichliche Verwendung. Die frühesten altchristlichen Darstellungen auf Reliefs und Mosaiken, die sich unmittelbar an

die römische Kunst anschließen, zeigen uns insbesondere häufig jene Prachtvorhänge, womit die Säulenhallen der Paläste, der Klosterhöfe, der Kirchenschiffe, sowie die Altarciborien verhängt wurden. Sehr frühe aber machten sich in diesem Zweige der Kunstindustrie einerseits byzantinische, andrerseits durch Venedig und Byzanz vermittelte oder von Spanien her eindringende orientalische Einflüsse geltend. Schon im 8. Jahrhundert wird auch im Abendland ein großer Luxus an gestickten und gewebten Teppichen und Gewändern getrieben. Als Beweis dessen seien hier einige Stellen aus Anastasius Bibliothekarius angeführt.

Leo III. (705) beschenkte die Basilika des St. Peter mit einem weißen, ganz seidenen Vorhang, mit goldgesticktem Kreuz darauf. In Santa Eudoxia stiftete er eine Altardecke mit goldgestickten Kränzen, Kreuzen und goldenem Saum.

Pasqualis I. (817—824) beschenkte St. Maria maggiore mit einem Gewande, worauf Christi Taufe durch Johannes im Jordan in Gold gestickt war, ebenso war der Saum golden. Gregor IV. (837—844) ließ ein goldgesticktes Gewand anfertigen, worauf die Geburt, Taufe, Präsentation und Auferstehung dargestellt waren; diese Geschichten waren von Edelsteinen eingefaßt.

Nach Leo Ostiensis beschenkte Ende des 8. Jahrhunderts ein gewisser Auribert das Kloster von Montecassino mit einer goldgesäumten Alba rc.

Auch Karl der Große und die ältere Dynastie Frankreichs war diesem Luxus in Stoffen sehr zugethan. Im Anfange des 12. Jahrhunderts war alles byzantinisiert und orientalisiert und ein großer Teil auch der späteren mittelalterlichen Ornamentik läßt sich auf orientalische Teppichverzierungen zurückführen. —

Dann aber entwickelte sich, wohl zuerst in Frankreich, dann in England eine reiche Manufaktur von Seiden- und Wollenstoffen. Anfangs blieb auch sie zwar in sklavischer Nachahmung der arabischen Muster, aber bald entwickelte sie sich in eigentümlicher Originalität zu einer Stufe, auf welcher sie sich mit

den Arabern messen durfte, ja dieselben vielleicht noch übertraf. Eine strenge Stilistik wurde vereinigt mit einem großen Reichtum, Kühnheit und Klarheit in der Zeichnung, die erfreulich sind auch dadurch, daß sie nie die Grenze des Stils überschreiten. Gerade darin hat diese Manufaktur ihre Genialität gezeigt, daß sie genau die Grenze des Stils kannte und bis zu dieser Grenze ging. Barbarische Völker und die Mittelmäßigkeit können streng stilistisch bleiben, aber sie gehen nicht weit genug und der Genius hat weniger mit ihren Werken zu schaffen, als der instinktmäßige Trieb. Bald waren die europäischen Muster den orientalischen weit überlegen. Die Europäer hatten meist knappe Gewänder, während die Orientalen immer weite trugen; schon dieser Unterschied mußte einen großen Einfluß auf den abendländischen Stil ausüben, weil bei knappen Gewändern das Dessin genau gesehen wird. So kamen die Brustschilder auf mit den heraldischen Tieren, vergleichbar den altassyrischen Tierdarstellungen, anstatt der überall gleichmäßigen byzantinischen und arabischen Muster. Der berühmte Teppich von Bayeux, den die Schwester Wilhelms des Eroberers stickte, war ein langer Streifen, 19″ hoch, 210′ lang, wahrscheinlich bestimmt, den Rand eines Zeltes zu schmücken. Dieser Streifen ist ausgefüllt mit den Heereszügen Wilhelms des Eroberers, und obgleich die Zeichnungen nicht korrekt sind, so haben sie doch viel Ausdruck und sind sehr wichtig für die Geschichte der Kostüme und der technischen Künste. Bekanntlich nahm der Luxus seit jener Zeit in Frankreich so überhand, daß er kaum mehr durch die späteren Zeiten der Renaissance übertroffen wird und um das Ende des 12. Jahrhunderts eigene Gesetze gegen denselben erlassen werden mußten. Hierauf, nach den Franzosen und Engländern, bekamen die Niederländer sozusagen das Monopol dieser Industrien und sie zeichneten sich namentlich durch berühmte Teppiche aus, welche nach den Zeichnungen der größten Meister ausgeführt wurden. Nachdem schon lange Zeit diese Kunst in Frankreich in Verfall gekommen war, grün-

dete François I. in Fontainebleau eine berühmte Teppichfabrik, wo die sogenannten Gobelins erzeugt wurden, und ließ dazu aus Italien berühmte Meister kommen, so den Primaticcio. Unter Louis XIV. wurde die Manufaktur der Gobelins nach Paris verlegt, wo sie bekanntlich jetzt noch existiert. Ihre gegenwärtige Kunst ist eine Art Malerei in Wolle, ganz allem Stil entgegen.

Die Kleidungsstoffe bilden vielleicht den größten Teil der Weltindustrie und sind daher gewiß auch in künstlerischer Hinsicht wichtig. Gewiß ist der Geschmack, den eine Zeit in ihren Kleidungsstücken offenbart, auch ein richtiges Abbild des allgemeinen Zeitgeschmackes. Umgekehrt kann auch ein solch schlechter Geschmack in den Kleidern, wie der heutige, nur von schädlicher Rückwirkung auf die Kunst sein. Auch in den Kleidungsstücken sind die Naturvölker in ihrem halb unbewußten Treiben des Schicklichen sich besser bewußt, als wir und unsere Lehrer. Merkwürdig ist es aber zu sehen, wo die verschiedenen Völker in der Ausbildung der textilen Künste stehen geblieben sind. So liegen in jenen Urtypen der textilen Kunst: dem Zaune, dem Flechtwerk der Neuseeländer monumentale Aeußerungen, d. h. in Werken, wo bei uns von Monumentalität noch keine Spur vorhanden ist. Ihre Zäune bestehen aus bunt angestrichenem Flechtwerk, dessen Hauptpfähle mit Köpfen, aus demselben Stücke geschnitzt, versehen sind. Bei den Negern ist die textile Kunst schon ausgebildeter; sie zeigen in ihrem Flechtwerk aus Grashalmen namentlich großen Geschmack in der Kombination der natürlichen Farben der einzelnen Gräser, um einen Gesamtton zu erhalten, welcher das Schwarze ihres Körpers schön hervorhebt. Dunkelgelb, dunkelbraun und zuweilen etwas rot in sehr ernsten Mustern, aus einfachen Motiven zusammengesetzt. Die Südamerikaner dämpfen ihre kupferrote Farbe durch die lebhaften Papageienfedern und Aehnliches. Namentlich bei den Indianern treffen wir eine durchaus stilgerechte Verfeinerung, die uns staunen macht, sowohl in Bezug auf Haltung, Farbe und Muster, als auch in

der stofflich wie zwecklich richtigen Wahl. Hinsichtlich ihrer Färbung lassen sie immer einen Grundton durchscheinen und dazu nehmen sie am liebsten die natürliche Farbe des Stoffes. Ist eine andere Farbe Grundton, so müssen die verschiedenen Farben gestimmt werden nach dem Gesetze der Assimilation. Man findet bei ihnen oft abwechselnde Felder mit verwechselten Farben, wie wir dies schon bei den Griechen finden. Die entsprechenden Grundtöne gleich stark an Intensität und gestimmt, die Ornamente in Harmonie mit dem Grundton, aber intensiver, daneben eine kontrastierende Dominante.

---

b) Die allgemeinen stilistischen Bedingungen der textilen Kunst.

Die allgemeinste Bedingung ist die, daß alle Ornamente Flächenverzierung sein müssen, und diese Eigenschaft geht schon aus unserer Definition hervor, daß alles Textile Umhüllung, Decke bildet. Es folgt daraus, daß sich die textile Kunst niemals mit der getreuen Naturnachahmung und der naturalistischen Auffassung des Ornamentes abgeben darf. Wir brauchen keine Perspektive, keine Licht- und Schattenfärbung, dagegen regelmäßige Anordnung. Kommen Figuren in der Zeichnung vor, so müssen dieselben soviel wie möglich im Profil gegeben werden, weil das Profil viel mehr das Gefühl des Flachen gibt, als die Vorderansicht. Das Gesetz der regelmäßig symmetrischen Wiederholung wird von den unkultivierten Völkern vielleicht schon aus dem Grunde beobachtet, weil ihnen ihre Mittel jede Abweichung davon verbieten. So schützt sie die Natur gegen die Sünde. Wir dagegen herrschen über große Mittel, so daß schon diese Fülle von Mitteln für uns die größte Gefahr ist, und nur durch Räsonnement wird es noch möglich, einigermaßen Takt in diese Sache zu bringen, da uns das Gefühl dafür verloren gegangen ist. Dennoch sind die Ostindier in der Beherrschung der Mittel uns noch weit voraus und gehen doch immer nach stilistischen Gesetzen vor.

Betrachten wir von dem angedeuteten Gesichtspunkte aus die zwei hauptsächlichsten textilen Stoffe.

I. Das Leder. Hier ist es Hauptstilbedingung, daß die Nähte als solche verziert seien.

II. Die gewebten Stoffe. Die Ornamentik muß aus der Weberei hervorgehen und dieser homogen sein der Form, der Farbe und der Größe nach. Die Formen müssen einfach und regelmäßig sein, damit sie leicht auf dem Webstuhle hervorgebracht werden können. Auch die vegetabilischen und animalischen Formen, welche wir in die Muster bringen, dürfen sich nicht frei bewegen, sondern müssen stilisiert werden, die heraldischen Tiere des Mittelalters und die assyrischen Symbole liefern uns gute Vorbilder hierfür. Auch müssen sie, weil sie nur Ornament sind, und nicht Gegenstand der höheren, die Natur abbildenden Kunst, chimärischer Art sein. Dichte, schwere Gewebe müssen dichter und schwerer gemustert sein, als feine, leichte, lockere Stoffe; dasselbe Muster gilt nicht für Damast und Barege. Jedes Gewebe hat seine eigene Normalgröße für die Muster zu beobachten. Der Zeichner sollte zuerst sorgfältig den Charakter des Stoffes studieren, bevor er sein Dessin macht. Der Farbe nach verlangen leichte Stoffe weniger gesättigte Töne, als schwere Wollstoffe. Die Seidenstoffe mit dem reichen Spiele von Licht und Schatten verlangen die brillantesten Farben. Ganz allgemein gibt der natürliche Ton des Stoffes den Schlüssel zu allen Farben. Bei großen Mustern hat man den Kontrast der Farben zu mäßigen, bei kleinen hebt sich dieser selbst auf.

Gehen wir über zu den stilistischen Bedingungen der Stickerei, so ist schon das Element der einzelnen Stiche in hohem Maße bestimmend. Für den Kreuzstich müssen die Formen konzentriert sein. Anders ist es mit dem Plattstich, welcher orientalischen Ursprunges ist. Hier bilden die einzelnen Stiche parallele Linien, welche daher dem Organismus der Form folgen müssen. Beim Blatt muß der einzelne Plattstich der Richtung der Fasern folgen.

Offenbar ist er der Naturnachahmung günstiger, als der Kreuzstich. Indessen bemerken wir doch bei den Chinesen und Indianern, die fast nur die Plattstickerei anwenden, ein meist strenges Innehalten des Stiles, absichtliches Vermeiden aller starken Vorsprünge und Rücklagen in Licht und Schatten. Die Töne sind flach nebeneinander gelegt, kaum daß sich einige über die anderen erheben, um ein konventionelles Relief hervorzubringen. Zugleich gehen sie in diesem Prinzipe nicht zu weit; die Formen sind regelmäßig und symmetrisch, wie es in einer Stickerei durchaus notwendig ist. Die Chinesen weichen zuweilen von der Symmetrie ab, darin aber liegt wieder ein eigentümlicher Sinn für den Stil.

Wir Europäer stehen auch hierin anderen Völkern weit nach, indem wir immer wieder in die Naturnachahmung verfallen und in Ziererei. Der größte Unsinn der Art ist die Stickerei in Haar, wie sie als Nachahmung von Kupferstichen und Lithographien betrieben wird. Auch die berühmtesten Gobelins überschreiten vollständig die Grenzen des Stiles und gehen zu sehr in die naturalistische Auffassung ihres Gegenstandes über. Die Orientalen pflegen ihre Quadrat- und Plattstickereien mit schwarzen, roten und goldenen Fäden zu durchziehen und dadurch die einzelnen Töne zu trennen, auch in den inneren Konturen. Es erscheint dies allerdings hart, aber hält die Form dennoch auf eine Art und Weise zusammen und ist überhaupt ein Mittel um Farben, welche gegeneinander schreien könnten, in Harmonie zu bringen. Ein zu grelles Blau neben einem grellen Rot mit einer schwarzen Linie verbunden mäßigt beide. Bei sehr dunklen Farben muß man helle, neutrale nehmen zur Trennung. Eine Abart der chinesischen Plattstickerei ging ins eigentliche Relief über. Diese offenbar uralten Stickereien waren auffallend in der Pariser Ausstellung. Gewiß wurde diese Art der Stickerei schon bei den Assyriern gekannt und ich halte sie für den Ursprung des assyrischen Relief, wo nicht überhaupt der Skulptur.

c) Stilbedingungen textiler Stoffe hinsichtlich ihrer zwecklichen Bestimmung.

Ein Stoff, schicklich für einen Zweck, ist nicht schicklich für jeden anderen, und doch ignorieren unsere Fabrikanten diesen Unterschied. Die Schotten haben ihren bekannten buntfarbigen karrierten Stoff, welchen sie als Plaid vielgefaltet tragen, und nun lassen sich unsere Dandies daraus Beinkleider machen, wobei gerade die großen Carrés die Linien des Körpers zerschneiden, während die Entwickelung der Muster der Lebensachse des Beines entlang gehen sollte. Nicht viel gescheiter ist die Anwendung der indischen Shawls, so wie die Damen sie bei uns tragen. Es sind dies bekanntlich Stoffe, welche aus den reichsten Farben zusammengesetzt sind, und deren Muster, obschon dem Auge kaum entwirrbar, dennoch eine sehr schöne Harmonie zeigen. Hat man stundenlang einen solchen Shawl angesehen, so wird man doch keine Form im Kopfe behalten. An einem solchen Kaschmir arbeiten zwanzig bis dreißig Personen oft jahrelang, jede an einem einzelnen Stück, und diese werden dann so vollkommen zusammengewirkt, daß unmöglich mehr eine Naht zu entdecken ist. Daraus ist nun aber der Stil der Kaschmirshawls entstanden. Die Farbe in jedem einzelnen Stücke d. h. in jedem einzelnen Cypressenornament ist so kombiniert, daß alle doch wieder schön harmonieren. Wir finden hier wieder das Gesetz der Juxtaposition, welches offenbar schon von den Griechen gekannt sein mußte, denn sonst könnte man sich viele gemalte kleine Ornamente, welche in sehr großer Höhe gesehen wurden, nicht erklären. Da tritt offenbar meistens die Absicht der Hervorbringung einer dritten Farbe durch Nebeneinandersetzen von zwei anderen, grün durch gelb und blau u. s. w. hervor. Der Kaschmirshawl dient den Bewohnern von Indien und Kaschmir nur als Turban oder Schärpe, d. h. nur sehr faltig und zusammengebunden. Daher

wäre hier ein regelmäßiger, leicht faßlicher, als Form anspruchmachender Dessin nie gerechtfertigt, dagegen sehr wohl diese phantastischen, unregelmäßigen Zeichnungen. Zugleich charakterisiert sich dieser Stoff als echt indische Marktware dadurch, daß er sich in Form und Farbe allen anderen Umgebungen anfügen kann. So aber, wie unsere Damen die Kaschmirs tragen, daß auf einer glatten Fläche dieses unentwirrbare Chaos recht evident zu Tage trete, ist das Specifische des Stoffes ganz mißverstanden. Aber in dieser Beziehung sind im allgemeinen unsere Fabrikanten unerschöpflicher in Erfindung geschmackloser Muster, als das Publikum in falscher Anwendung derselben.

Eine besondere Ausbildung des Kleidungsprinzipes fand in der Entwickelung der Schutzwaffen statt. Es ließen sich ursprünglich zwei Systeme unterscheiden. Das orientalische System des Kettenhembes und Schuppenpanzers für Mann und Pferd und das occidentale des Schienenpanzers. Der alte griechische Panzer war von Leder und nach seinem Vorbild wurde auch der metallene Panzer gebildet, so daß sich die ganze Muskulatur des Körpers daran ausprägte, als Unterlage diente ein sehr faltiges Hemd von feinem Stoffe. Ferner trugen sie Beinschienen. Der alte römische Panzer bestand aus parallelhorizontal übereinandergeschichteten Platten auf einem Lederkoller, dies war der sogenannte Legionspanzer. Die römischen Kaiser nahmen aber später den griechischen Panzer, der aus Brust- und Rückenstück bestand, welche seitwärts zusammengeschnallt wurden, an. Die Barbaren des Nordens hatten zuerst sehr rohe Schutzwaffen, Tierfelle zur Bekleidung und gewöhnlich die Kopfhaut des Tieres über den Kopf gezogen. Die Schilde waren aus Holz mit Leder überzogen und mit Eisen beschlagen. Unter den Frankenkönigen und Longobarden kam die römische Waffentracht auf, aber ins häßliche gezogen. Karl der Große führte bloß Arm- und Beinschienen ein, eine Sitte, die sich später ganz verlor und erst im sechzehnten Jahrhundert wieder aufgenommen wurde. Wahr-

scheinlich unter dem Einflusse der Saracenen kam nun das Panzerhemd in Gebrauch, jedoch gewöhnlich mit einem Waffenrocke darüber, und es scheint sich dies bis ins fünfzehnte Jahrhundert gehalten zu haben. Dazu trug man den Spitzhelm, welcher im vierzehnten Jahrhundert einen Aufsatz erhielt und später mit metallenen Platten noch besonders auf dem Panzerhemd befestigt wurde. Die Panoplie des sechzehnten Jahrhunderts ist die vollständigste Rüstung und vielleicht das vollständigste Schutzwaffensystem, welches je existirte. Ueberall sind die Schienen aus Rippen und Falzen gebildet, welche die Fläche ganz nach dem Hohlkörpersystem verstärken. Besonders blühte dies System unter Maximilian I., auch François I. war seiner schönen Waffen wegen berühmt. Die Kunst der Waffenschmiede hatte damals ihren Sitz besonders in Oberitalien und Süddeutschland, im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts blühte sie in Mailand und Venedig; Piazza, Bartolomeo, Piatti und andere waren berühmte Meister der Waffenschmiedekunst.

---

d) Die Teppiche.

Obschon zu einem ganz anderen Zwecke bestimmt, haben dieselben dennoch, was die technischen Stilvorschriften betrifft, manche Uebereinstimmung mit den Kleidern. Wir können drei Hauptarten ihrer zwecklichen Bestimmung unterscheiden.

1. Der Teppich des Fußbodens.
2. Der Teppich als Decke.
3. Der Wandteppich nebst den Vorhängen (rideaux).

Alle diese Teppiche verlangen offenbar wieder als erste Stilbedingung Flächenverzierung. Sie dürfen daher keine eigentlichen Reliefdarstellungen enthalten und sollen sich vor allem nur in der angemessenen Anspruchslosigkeit ihrem Zwecke und ihrer Umgebung unterordnen. Ein Teppich kann nie ein Gemälde sein, d. h. darf es auch nicht sein. Größe, Form und Farbe

der Dessins oder Muster hängen ganz von der Umgebung ab, in welche ein Teppich gebracht wird. In ein kleines Zimmer dürfen wir keine großen Muster wählen, noch weniger einen Teppich mit kleinem Muster in einen großen Raum. In Bezug auf die Farbe kann ein großes Gemach eher brillante, gesättigte Farben vertragen, als ein kleines, ohne grell zu werden, besonders wenn die zu stark hervortretenden Töne durch eine gute Beleuchtung harmonisiert werden. Als allgemeine Regel gilt ferner noch, namentlich für die Wandteppiche, daß dieselben immer als Hintergrund der im Zimmer befindlichen Gegenstände und Personen auftreten, demgemäß anspruchslos und namentlich ruhig gehalten werden sollen. Denn in Beziehung der Unterordnung in künstlerischer Hinsicht kommt immer zuerst das Individuum, welches das Zimmer belebt, dann sein Schmuck, Kleidung, Möbel und endlich erst die Dekoration des Raumes, hierin zuletzt die Maße der Decke, des Bodens und der Wand, in Betracht.

---

e) Die Fußteppiche.

Wir wiederholen noch einmal, daß sie durchaus keine bildlichen Reliefdarstellungen enthalten dürfen. Ein Fußteppich wird uns einen schlechten Eindruck machen, wenn wir fürchten, über den gnädigen Mops zu stolpern oder in schattierte Löcher zu fallen, auch nachgeahmtes Leistenwerk ist ganz unpassend. Hinsichtlich der figürlichen Darstellungen ist noch zu bemerken, daß gerade ihre aufdringliche Prätension höchst langweilig ist, indem sie mit künstlerischer Anmaßung uns gewissermaßen zwingen, etwas Gehaltloses immer wieder zu betrachten. Es sind also solche Dessins zu wählen, die man leicht wieder vergißt, die, trotzdem sie gar nicht auffallen, doch immer sehr schön sein können. Bringt man Felder und markierte Punkte an, so müssen dieselben geboten sein durch die Architektur und das Ameublement der Zimmer.

---

f) Die Decken.

Hierbei gilt unsere Betrachtung nicht allein den aus Teppichen gebildeten Decken, sondern überhaupt im allgemeinen der Deckendekoration, weil dieselbe fast ganz aus dem Teppich entsprungen ist. In der Regel wählt man konzentrische oder radiale Disposition, für runde Räume ist das Velum immer noch das geeignetste Prinzip der Deckenverzierung. Die Färbung soll im allgemeinen in Opposition stehen mit dem Fußboden, ohne jedoch der Berührungspunkte zu ermangeln. Besonders eignen sich leichte Farben, kalte, ins Blaue gehende negative Töne. Fast alle Völker liebten die Decken zu malen und gewöhnlich mit Sternen zu besetzen, zugleich eine ganz poetische und stilistische Idee. Statt der Sterne nahm man später in entfernteren Symbolen die Tiere des Zodiakus.

---

g) Die vertikalen Teppiche.

Sie treten stilistisch in zwei ganz verschiedenen Reihen auf, 1. als straffe Wandteppiche, Tapeten, 2. als faltenreiche Vorhänge. Der Vorhang darf reich und konfus wie die indischen Kaschmirs sein, auch sollte man Stoffe wählen, die durch die Haltung einen besonderen Reiz erhalten, wie das reiche Spiel der Reflexe bei Seidenstoffen. Dagegen ist es ganz falsch, flache Seidentapeten anzuwenden. Dafür passen die Wollenstoffe, und es scheint, daß hierauf auch immer die alten Völker achteten. Wie der Teppich das Prototyp der Decken- und Fußbodendekoration, so war es auch für die Wanddekoration, wenigstens im Altertum, denn die Griechen und teils auch die Römer sahen in der Mauer nie das tragende, sondern immer nur das Raum trennende Element. Daher ist bei ihnen die Mauer immer versteckt hinter dem wirklichen oder gemalten

Teppich. Allerdings erfand nach und nach die Kunst allerlei zur teppichartigen Dekoration der Mauer, was endlich sehr vom Teppich abwich, aber wenigstens so weit die antike Kunst reicht, blieb das Grundprinzip dasselbe, wenn zuletzt auch nur noch für das Innere. Das erste war der Stuck, mit welchem man den Teppich ersetzte, jedoch mit ganz den Teppich restaurierenden Malereien. Dann kommen Marmortäfelungen; später das Holzgetäfel schon mit gewisser Emancipation des Materials. Diese Neuerung scheint schon sehr frühzeitig mit dem Metallüberzuge verbunden gewesen zu sein (Stiftshütte und Tempel Salomonis). Die dicken Mauern der assyrischen Gebäude waren offenbar mit Teppichen bedeckt, später wohl mit hölzernen Täfelungen mit metallenem Ueberzuge, zuletzt mit Steininkrustation. Diese Steininkrustation ging nur bis zu einer gewissen Höhe, wo dann ein Ziegelbesatz folgte, dessen Dekoration aber durchaus nicht auf die tragende Funktion der Mauer hindeutet, auch nicht auf Nachbildung von Mosaik. Es müßte somit ein zum wenigsten der Teppichdekoration ähnliches Prinzip dieselbe eingegeben haben, wahrscheinlich war diese ganze Täfelung Repräsentant der Stickerei, mit welcher sie wohl zu Zeiten behangen wurde. Dafür sprechen namentlich die Reliefs in der unteren Alabasterbekleidung, deren Ausführung weit hinter der Komposition zurücksteht. Auch die Aegypter in ihrem Mauerwerk haben die Steinarchitektur nicht ausgeführt, was sich deutlich an manchem Fugenschnitt erkennen läßt. Obschon bei den Römern die Wand ganz besonders von der Teppichdekoration sich entfernte, so finden wir sie in Pompeji dennoch unverkümmert wieder. In der Farbe ging dort die Dekoration von unten nach oben, vom schweren ins leichte über, der Sockel war schwarz oder dunkelblau, die Wand von irgend einer hellen Farbe, oben leichte weiße oder gelbe Töne, aber dann entweder wirkliche oder gemalte Oberlichter.

II. Keramisches.

1. Klassifikation der Gefäße*).

Der wichtigste aller verschiedenen Zweige der Industrie sowohl für die allgemeine Kunstgeschichte wie für die einzelnen Kunstfächer ist vielleicht das Handwerk des Töpfers, über welches ich im folgenden versuchen werde einige Bemerkungen zu machen.

Das griechische Wort für Topf ist *κέραμος*, welches ursprünglich bloß Thon, d. h. den Stoff des Gefäßes bezeichnete.

Wenn nun das Wort *κέραμος*, bei den Griechen zunächst allerdings nur auf die Werke des Töpfers im weitesten Sinne, von dem ungebrannten Ziegel bis zur feinsten etruskischen Vase, ja selbst bis zu den Terrakottaskulpturen übertragen wurde, so dehnte sich allmählich doch schon bei ihnen die Anwendung dieses Wortes auch auf Geschirre aus anderen Stoffen, Metall ꝛc. aus (Jub. d. Ath. 6 p. 229 C.), und um so eher glauben auch wir daher den Ausdruck in einem weiteren Sinne gebrauchen und darunter das ganze Gebiet jener industriellen Produkte begreifen zu dürfen, welche durch ihre Prototypen oder ihre Ausführungsprozesse in irgend einer Beziehung zur Töpferei stehen.

Die Gefäße von Gold, Elfenbein, Krystall und anderen harten Steinen, von Glas, Bernstein oder Holz gehören nicht vermöge ihrer Materialien, wohl aber vermöge gewisser natürlicher und traditioneller Gesetze der Erzeugung und Ausschmückung,

*) Vergl. Stil II § 92 f. Anmerk.: Diese Abhandlung ist im Original englisch geschrieben und als Vortrag im Marlborough-house zu London gelesen worden, in den Jahren zwischen 1852—55.

welche zuerst durch den Töpfer fixiert wurden, ebenfalls zur Töpferkunst. — Dasselbe gilt von Skulpturen, die in Metall oder anderen harten Stoffen ausgeführt sind, sie gehören vermöge ihres geschichtlichen Ursprungs, sowie durch die Thatsache, daß sie zuerst in Thon modelliert werden müssen, ehe sie in Metall gegossen oder in Stein gehauen werden können, ebenfalls der Keramik an. Die Vorschriften des keramischen Materials, des Thons und der zur Behandlung desselben gehörigen Werkzeuge machen sich auch an der statuarischen Kunst geltend, so daß wir von einem gewissen Standpunkt aus berechtigt sein dürften, alle diese Kategorieen der menschlichen Kunst unter die nämliche allgemeine Abteilung zu stellen.

Die Produkte der keramischen Kunst standen bei allen Völkern zu allen Zeiten in hohem Ansehen; sie haben für uns nahezu dasselbe Interesse, wie die Werke monumentaler Kunst selbst, welche von ersterer mächtige Einflüsse erfuhr, teils direkt durch Applikation von Teilen, die der Töpferkunst materiell angehörten, teils indirekt durch Annahme von Prinzipien und Gesetzen der Schönheit, Proportion und Ornamentation, welche zuerst an Werken der Töpferkunst erfunden und angewendet wurden.

Der erste und allgemeinste Gebrauch der Töpferei war zweifellos immer und überall der, welcher die häuslichen Bedürfnisse zum Gegenstand hat; aber sie gewann bald eine höhere Bestimmung, indem sie für religiöse und Bestattungsfeierlichkeiten angewendet wurde.

Hierdurch wurde sie zugleich Gegenstand der hohen Kunst und der Symbolik und diesem Umstand verdanken wir die Erhaltung einer ungeheuren Menge von prächtigen Vasen, während sehr wenige Geschirre bis auf uns gekommen sind. Die gebrannte Erde, selbst die weichste und am wenigsten am Feuer erhärtete, ist das dauerhafteste Material, viel dauerhafter als selbst Stein und Metall; auch dies war vielleicht ein Grund, warum gerade dieses Material so allgemein für Graburnen verwendet wurde.

Die Terrakottavasen, welche aus Gräbern stammen, haben für die Geschichte der Menschheit dieselbe Bedeutung wie die fossilen Ueberreste von Pflanzen und Tieren für die Naturgeschichte. Sie sind die ältesten und beredtesten Dokumente der Kulturgeschichte. Aus der Beschaffenheit der Töpferei eines Volkes läßt sich auf den Kulturgrad des letzteren ein Schluß ziehen. Es bot sich mir schon früher die Gelegenheit, jene zwei verschiedenen Formen antiker Vasen, welche beide eine hohe religiöse Bedeutung hatten, in Parallele zu einander zu stellen. Das erste ist der heilige Nileimer, oder Situlus der alten Aegypter. Das andere ist jene griechische Vase, die wir Hydria nennen.

Beide Gefäßarten haben die nämliche Bestimmung, fließendes Wasser zu fassen. Aber das erstere ist ein Zieheimer, um Wasser aus dem Nil zu holen, und deshalb charakteristisch für Aegypten, das Geschenk des Niles. Zwei solcher Eimer wurden von den ägyptischen Wasserträgern auf Jochen getragen, so daß einer vorn und der andre hinten hing, wie wir sie auf den Wandgemälden in den ägyptischen Speos oder Gräbern sehen.

Der schwerste Teil ist recht eigentlich der unterste, zur Vorsicht gegen Ueberschütten. Sie sind wie Wassertropfen gebildet. Wir fühlen die Angemessenheit dieser Form für deren Gebrauch, welcher dem der griechischen Hydria entgegengesetzt ist, indem diese ein Gefäß zur Aufnahme des Wassers, das aus Brunnen fließt, ist. Daher die Trichterform der Mündung und des Halses, welche durch den Zweck streng vorgeschrieben ist. Andrerseits hat die Art, diese Gefäße zu tragen, auf die Idee geleitet, den Schwerpunkt derselben nach oben hin zu verlegen; denn sie wurden, wenn sie voll waren, aufrecht, wenn sie leer waren, der Länge lang auf den Köpfen getragen, wie wir es auf Vasen abgebildet finden. Wer den Versuch macht, einen Stock auf seinem Finger zu balancieren, wird dieses Kunststück viel leichter finden, wenn er das schwerste Ende zu oberst nimmt. Dieses Experiment erklärt die Form der griechischen Hydria, welche durch zwei Henkel,

die im Niveau des Schwerpunkts angebracht sind, vervollständigt wird. Ein dritter Henkel wurde hinzugefügt für eine zweite Person, welche der griechischen Wasserträgerin das volle Gefäß auf den Kopf heben und herunternehmen half. Wie schlagend ist die leichte, geistige und klare Natur der griechischen Bergbewohner in dieser Form symbolisiert, im Gegensatz zum Nileimer, welcher der wahre Ausdruck des Nationalgeistes der Aegypter und von Institutionen ist, deren erstes Prinzip die Dauer war.

Die zwei Nationen waren sich gewiß der Bedeutung dieser Formen bewußt, indem sie dieselben zu nationalen und religiösen Emblemen erhoben. Der Nileimer war das heilige Gefäß der Aegypter, und ebenso war die Hydria der Griechen das heilige Gefäß, welches von Jungfrauen bei deren religiösen Prozessionen getragen wurde, und vielleicht der Typus für eine architektonische Form, welche für dorische Architektur charakteristisch ist, während die Grundzüge der ägyptischen Architektur wie im Embryo in der Gestalt der Nilvase enthalten zu sein scheinen.

Wir besitzen einige ausgezeichnete Werke über Keramik, unter welchen das wichtigste das Werk von Brogniard, Traité des arts céramiques, welches ein notwendiges Handbuch für jeden Praktiker in diesem Kunstzweige ist.

Die Geschichte der Töpferei von Marriat ist ein anderer ausgezeichneter Führer. Aber in diesen Büchern ist der Gegenstand mehr vom wissenschaftlichen und historischen, als vom künstlerischen Gesichtspunkt aus behandelt worden. Der einzige Versuch im letzteren Sinne ist von einem französischen Künstler und Industriellen, Mr. Ziegler in seiner Etude céramique gemacht worden, welches Buch sehr interessant und nützlich, wiewohl voll von Irrthümern und Paradoxen ist. Er gibt ein Schema von den Grundformen, welche in der Keramik vorkommen, welches sehr nützlich ist, obgleich es keine Andeutungen über die Beziehungen gibt, die zwischen den Formen und dem wirklichen oder symbolischen Gebrauch, und der Art ihrer Anwendung

bestehen. Er leitet alle Formen der Gefäße von zwei Urformen ab. Diese sind:

I. Die gerade Linie und der Kubus.

II. Die krumme Linie und die Sphäre.

Von der ersteren leitet er drei ursprüngliche Formen ab:

1. Den Cylinder.
2. Das Konoid.
3. Das Clavoid.

Er gibt uns als Proportionsregel für Gefäße, welche an diesen Formen teilnehmen, mindestens dreimal den halben Durchmesser und höchstens dreimal den ganzen Durchmesser. Von der zweiten, nämlich von der sphärischen Form leitet er drei andre Grundformen der Töpferei ab:

1. Das Sphäroid.
2. Das Ovoid.
3. Das Ogivoid.

Die Sphäre ist für ihn eine unkünstlerische Form, weil sie keine Richtung hat, d. h. weil sie in jeder Richtung, in welcher sie genommen wird, dieselbe erscheint; sie ist eine neutrale Form ohne irgend welche eigene Bedeutung, wenn sie nicht durch andre Formen unterstützt wird.

Das Sphäroid dahingegen hat bereits eine Richtung, welche seine Elevation von seiner Ausdehnung in horizontaler Richtung unterscheidet.

Dasselbe gilt vom Ellipoid; aber beide Formen bieten wenig Vorteil in den wundervollen keramischen Kompositionen.

Diese Formen können durch Kontraste mit geraden Linien und eckigen Formen korrigiert werden.

Das Ogivoid ist im Vergleich zur Sphäre, was das Konoid im Vergleich zum Cylinder, und eine für die Keramik so wichtige Form als für die Architektur.

Das Ovoid verhält sich zur Sphäre wie das Clavoid zum Cylinder; letzteres ist der umgestürzte Kegel, ersteres das umgestürzte Ei.

Diese Form ist die gewöhnlichste in der Keramik; im britischen Museum befinden sich verschiedene altetrurische Nachahmungen von wirklichen Straußeneiern, aus weißem Thon oder Marmor und bemalt, welche der ältesten Periode etrurischer Kunst angehören.

Die wundervollen panathenäischen Vasen und ihre zahllosen Nachahmungen aus alter und neuer Zeit gehören der ovoiden Form an.

Der Körper einer ovoiden Vase muß die Proportionen eines Eies haben; aber unter hundert Eiern ist eines immer schöner als die andern und unter hundert Personen ist eine immer fähiger als die übrigen, diesen Unterschied zu fühlen und zu erkennen.

Darauf geht Ziegler zu den Mischformen über, welche folgende sind:

I. Solche, welche vom Cylinder und der Sphäre (Kugel) abstammen und einwärts geschweift sind:

D. 1. Die kanopische Form.
D. 2. Die Spindelform.
D. 3. Die Kreiselform.
E. 1. Die phokäische Form.
E. 2. Die Thränenform.
E. 3. Die Birnenform.

Die letzteren drei sind die Umkehrung der ersteren drei Formen. Die phokäische Form war der Ausdruck Oberägyptens, die kanopische Form derjenige Unterägyptens, welches Canopus hieß. Die erstere Form kennen wir bereits als die des Nileimers. Die kanopischen Vasen dienten als Behälter für Mumien von heiligen Tieren und hatten Deckel, welche die Köpfe von Tieren oder Gottheiten darstellten.

Die Variationen der beiden Formen, welche Ziegler spindelartige und kreiselartige nennt, sind bloß Abarten der ersteren.

Die phokäische Form leitet ihren Namen von den Phokäern ab, welche diese Form von den Aegyptern entlehnten. Letztere

wendeten sie für verschiedene Teile ihrer Architektur an. Einige ägyptische Säulen haben die Umrisse dieser Vasen.

Sechs andere Mischformen stammen vom Cylinder und der Sphäre ab und sind auswärts geschweift.

1. Der Kelch, dessen Biegung am ersten Drittel seiner Höhe von oben beginnt.

2. Der Kelch, dessen Biegung am zweiten Drittel der Höhe von oben beginnt.

3. Die Glockenform, mit einer doppelten Biegung.

Varietäten dieser 3 Formen sind die sogenannten Schafte oder Stengel, ebenfalls drei an der Zahl und durch die nämlichen Eigenschaften unterschieden. Sie haben ihre Analogieen in den schönsten Formen der Natur, in den Blumen, und sind sehr wichtige Typen sowohl für keramische als architektonische Formen.

Eine andere Klasse von Mischformen sind die Krateroiden und Diskoiden, welche für Schalen und Opfergefäße verwendet wurden. Die meisten assyrischen Metallgefäße, von denen wir hier nachher sprechen werden, gehören diesen Formen an. Sie sind meistens nur inwendig verziert und die Proportionsgesetze ihrer Elevationen, wie sie Ziegler gibt, sind unbegründet, weil sie nicht darauf berechnet sind, von der Seite gesehen zu werden.

Wenn die verschiedenen Ur- oder Mischformen zu einem Ensemble zusammenwirken, entsteht ein Kompositwerk, als welches die meisten Prachtschöpfungen der Keramik und Architektur bezeichnet werden müssen. Doch sind auch diese Kompositwerke der einen oder andern Grundform unterworfen, welche die Grundlage der Komposition bildet.

Doch wir wollen nun Zieglers Theorie verlassen und die keramischen Formen von einem andern Gesichtspunkt aus betrachten, indem wir ihre Formen und ihren Schmuck als Resultate: erstens ihrer wirklichen oder fingierten Benutzung und Anwendung, zweitens der Materialien und Prozesse betrachten, welche bei ihrer Ausführung in Frage kommen.

Erste Betrachtung*).

Drei verschiedene Zwecke sind maßgebend bei jeder Herstellung von Gefäßen, welche dieselben in ursprüngliche oder Mischformen teilen, je nachdem nur einer oder mehrere dieser Zwecke zugleich bei der Bereitung derselben erfüllt werden.

Der erste Zweck ist der, eine Flüssigkeit oder eine Kollektivmasse von Substanzen zusammenzuhalten.

Der zweite Zweck ist der des Schöpfens oder Auffangens. Wir suchen ein Gerät, das fähig ist, Flüssigkeiten aufzunehmen.

Der dritte Zweck ist der des Ausleerens. Die Natur bietet uns viele Formen dar, welche der klare Ausdruck des einen oder des andern dieser drei Gedanken sind: z. B. der Kürbis und das Ei sind beide im strengsten Sinne Behälter. Das Horn bietet uns ein natürliches Schöpfgefäß, und wenn es an der Spitze durchbohrt ist, dient es uns als Trichter oder Füllgefäß.

Diese natürlichen Formen wurden frühzeitig aufgefaßt und angewendet; doch wurde der Mensch im frühesten Stadium der Civilisation durch einen instinktiven Impuls geleitet, der kaum dieser Modelle bedurfte, um seine Formenwahl gemäß der Naturgesetze zu treffen.

Die Werke der Keramik erlangen keine künstlerische Bedeutung, so lange nicht die drei Urzwecke oder wenigstens zwei derselben sich in der Bildung eines Gefäßes vereinigen.

Genau betrachtet gibt es kein einziges Gefäß, das nicht alle drei hier bezeichneten Motive enthielte, aber in den meisten Fällen herrscht eines über den andern beiden vor, oder wenn zwei deutlich hervortreten, verschwindet das dritte nahezu.

Außer diesen Grundmotiven, welche bei der Bildung eines

*) Die zweite Betrachtung folgt in dieser Abhandlung nicht mehr, sondern wurde vom Verfasser als eigene Abhandlung ausgearbeitet, welche von S. 43 an folgt.

Gefäßes wirksam sind, nehmen wir noch andere wahr, welche als accessorisch zu betrachten sind; es sind folgende:

1. Der Stand eines Gefäßes.
2. Der Henkel.
3. Der Deckel.

Durch Verbindung dieser Accessorien mit den Grundformen werden diese letzteren mehr belebt und zu Kunstgegenständen erhoben.

Aber auch in diesem Falle können die accessorischen Komponenten nicht eigentlich als Unterscheidungszeichen in der Klassifikation der Gefäße betrachtet werden.

Dem Vorausgehenden entsprechend können die Gefäße und Vasen in folgende Klassen gruppiert werden:

Erste Klasse. Reservoirs, Fässer oder Behälter.

Die sphäroidische Gestalt mit Durchschnittsumrissen, die sich der Kreisform nähern, ist hierfür die ursprüngliche.

Die antiken Dolien sind nahezu der reine Ausdruck des Typus dieser Klasse. Die spanischen Tinajas, welche von außerordentlicher Größe sind, und die mexikanischen Koupchines sind andere Beispiele von Reservoirs.

Die assyrischen irdenen Gefäße gehören meistens dieser Formengattung an.

Die Dolien haben schmale Oeffnungen, keine Hälse und keine Stände oder Füße, sie sind am unteren Ende abgerundet oder zugespitzt und bedürfen eines Gestelles, um aufrecht zu stehen. — Abarten des Doliums sind:

a) Die Amphoren, welche Dolien mit hohen Verhältnissen, weiten Oeffnungen und Henkeln, aber ohne Füße sind. Es sind schon kombinierte Bildungen, indem sie einen kurzen, trichterförmigen Hals haben.

b) Die Urnen, welche am untern Ende flach sind, in ihren

einfacheren Kombinationen keine Hälse noch Henkel haben. Hierher gehören die kanopischen Urnen der Aegypter und die Aschenurnen der Griechen. Im Elgin-Saal des britischen Museums befindet sich eine große schöne Bronzeurne von der einfachsten Art. Ebenso sieht man im britischen Museum einige in England aufgefundene Glasurnen.

Die Urnen mit Füßen, Henkeln und Hälsen sind Erzeugnisse der hochklassischen Zeit, die Mehrzahl der schönen Terrakottavasen gehört zu dieser Gattung der Töpferei. —

c) Eine dritte Klasse von Reservoirs sind die Krateren, welche ursprünglich Gefäße zum Mischen des Weines mit Wasser waren. — Die Mündung hat den größten Durchmesser des ganzen Gefäßes. Die Krateren kommen auch mit und ohne Henkel vor.

Diese Gefäße, ebenso wie die Dolien, hatten Gestelle nötig, welche ursprünglich von Holz, später, als die Kunst fortschritt, von Metall hergestellt wurden. Sie hatten meistens die wohlbekannte Dreifußform, aber ein hölzernes Gestell eines ägyptischen Krater hat z. B. 6 Füße.

Das Gestell war oft der dominierende Teil des Ganzen, dann hieß es Dreifuß. In andern Fällen war der Dreifuß sehr niedrig und eine Art Ring auf 3 Füßen. Prächtige Beispiele dieser Art von Krateren sind im britischen Museum. Diese Formen und besonders die Krateren mit hohen Füßen wurden am häufigsten für Prachtgefäße benutzt.

Die berühmte Vase in Villa Medici und die in Villa Albani gehören zu dieser Klasse. Die nämlichen Formen wurden für kleine in kostbaren Steinen und Glas ausgeführte Gefäße benutzt, z. B. die Ruberinivase aus Glas, und die Vase von S. Denys aus einem einzigen Onyx. — Die arabischen Becken, wovon ein Prachtexemplar sich im britischen Museum befindet, gehören zu dieser Klasse.

d) Die Schalen, Tazzen oder Becken sind der Amphora

entgegengesetzt. Letztere bezeichnet die äußerste Grenze in der Höhenausdehnung des Dolium, die Tazza tritt auf, wenn das Dolium möglichst seicht gebildet wird.

Auch hier erscheinen drei Hauptformen als Unterabteilungen:

1. Becken, unterwärts gewölbt, welche Gestelle zum Ruhen nötig haben. Alle assyrischen Metallgefäße gehören zu dieser Klasse. Es waren Embleme d. h. sie bildeten den inneren Teil eines anderen Gefäßes, von einem weniger kostbaren Material, wie wir später sehen werden. Ein seltenes Gefäß dieser Art ist die goldene Patera, welche zu Rennes gefunden, jetzt in der Pariser Bibliothek aufbewahrt wird. Die innere Seite ist mit einer flachen, reich mit getriebener Arbeit verzierten Goldplatte bedeckt, welche vom Körper der Schale getrennt werden kann; das ist, was die Alten ein Emblem im eigentlichen Sinne des Wortes nannten. Hierher gehört ferner die berühmte Sardonix-Schale von sechs Zoll Durchmesser, welche in Neapel aufbewahrt wird.

2. Wenn die Schalen unten flach sind, heißen sie Patenae oder Paterae, welche Form zu Opfern gebraucht wurde. Die römisch-katholische Kirche eignete sich diese Form ebenfalls an. Das heilige Graal in Genua ist eine Schale von grünem Glas.

Wenn die Schalen sehr flach und von großem Durchmesser sind, heißen sie Schüsseln und Teller.

3. Haben die Schalen hohe Stände, so nehmen sie den Charakter von Bechern an.

Sie waren sehr populär im Mittelalter und in der Renaissance und nur zu weltlichen Zwecken benutzt. Die Becher von Benvenuto Cellini sind die berühmtesten derartigen Gefäße.

e) Eine andere Art von Reservoirs sind die Tröge oder Wannen, gewöhnlich von einer umgekehrt konischen Gestalt und von bedeutendem Umfang. Diese Form hat im Christentum eine religiöse Bedeutung als Symbol der Taufe erhalten.

Zweite Klasse. Gefäße zum Schöpfen und Sammeln von Flüssigkeiten.

Diese Gefäße sind in zwei Unterabteilungen geschieden:

I. Eimer oder Gelten.

II. Trichter.

Den Eimer der Aegypter, den heiligen Situlus, kennen wir bereits, aber derselbe hatte auch eine religiöse Bedeutung bei den Assyrern, welche ihren heiligen Eimern sehr reichgeschmückte Formen gaben. — Christliche ornamentierte Brunneneimer sind in Mailand und in Pavia in verschiedenen Kirchen zu sehen.

Die Löffel und Schöpfkellen, andere Anwendungen desselben Typus haben Anlaß zu schönen Schöpfungen der Industrie im Altertum sowohl wie im Mittelalter gegeben. Sie zählen gleichfalls zu den heiligen Gefäßen und wir haben im britischen Museum wundervolle Beispiele solcher Geräte, welche ebensoviele Beweise des künstlerischen Gefühles der Alten sind. In dem Werk: Le moyen âge et la Renaissance sind einige mittelalterliche Löffel abgebildet, welche ebenso wie die ersteren sehr lehrreiche Beispiele für das Stilstudium sind.

Als Typus für die Klasse der auffangenden Gefäße mag der Trichter betrachtet werden, aber wir besitzen kaum ein Beispiel von einem reinen Trichter, der künstlerisch behandelt und verziert wäre.

Diese Form gewinnt ihre wahre Bedeutung nur in Verbindung mit dem Reservoir, für dessen Anfüllung sie besonders geeignet ist. Aus dieser Kombination entsteht die antike Hydria, das heilige Gefäß der Griechen.

Dritte Klasse. Die Gußgefäße.

In dieser Serie sind alle diejenigen Gefäße inbegriffen, welche ihren besonderen Charakter vom Ausleeren oder Ausgießen

der Flüssigkeiten in einem gewissen Maße und einer bestimmten Richtung herleiten. Zu diesem Zwecke erheischen sie eine besondere Konstruktion und gleichsam besondere organische Gesichtszüge, welche sie vor anderen unterscheiden.

Sie scheinen ihre natürlichen Vorbilder an den Hörnern und Muscheln zu haben, welche beide Naturformen häufig in der Ornamentik dieser Gattung von Gefäßen symbolisch verwendet sind.

Als bloßes Gefäß zum Ausgießen mag die wohl bekannte Sauciere als familiäres Beispiel dienen, welche im Mittelalter oft künstlerisch behandelt wurde.

Aber diese Form erhält wie die anderen größere Bedeutung für die Kunst in Verbindung mit anderen Formen. Eine besonders wichtige Kombination dieser Art sind die Lampen, welche zu allen Zeiten eine hochreligiöse und symbolische Bedeutung gehabt haben, und auch für das Privatleben von großer Wichtigkeit sind.

Die antike und moderne keramische Kunst ist außerordentlich reich an Kombinationen von Ausgußgefäßen, aber keines derselben hat die Bedeutung und Entwickelung der tragbaren Hydria mit dem Ausguß erlangt. Durch diese Zugabe erlangte die griechische Nationalvase, die Hydria, ihre volle Entwickelung.

Was bei dieser Verbindung an dorischer Großartigkeit verloren ging, wurde auf der anderen Seite an physiognomischem Ausdruck und jonischer Eleganz gewonnen.

Die streng durch die Töpferscheibe bedingte Form erhielt durch die mit bloßer Hand, ohne Werkzeuge, eingeprägten Unregelmäßigkeiten Freiheit und Leben. In diesem Fall verleugnet die Form nicht ihr Prototyp, die durch die Töpferscheibe erlangte Gestalt, aber sie emanzipiert sich davon. Der Gebrauch dieses Gefäßes bei Opfern gab ihm eine besondere Heiligkeit. Aus demselben wurde die Flüssigkeit in die Patera ausgegossen, und aus der letzteren wurde die Libation gespendet. Aus diesem Grunde werden diese beiden Gefäße in Gräbern meistens zusammen gefunden.

Auch die christliche Religion nahm diese Gefäße unter ihren heiligen Gerätschaften auf, als Weinbehälter in der Spendung des Sakramentes.

Die Aegypter haben Hydrien mit stark ausladenden Ausgüssen, welche bei den alten Schriftstellern erwähnt werden.

Ein kleines Modell davon ist im britischen Museum unter einer Sammlung von Puppen für Kinder zu sehen, welche in einem Grabe gefunden wurden.

Die arabischen Kannen, welche für die Ceremonie des Handwaschens gebraucht werden, gehören zu dieser Art von Gefäßen, welche ebenfalls mit Vorliebe von den Meistern der Renaissance behandelt wurden. Sie produzierten sehr schöne Kannen, in Majolika, Email und edeln Metallen, indem sie das antike Vorbild beibehielten, aber mit Geschmack abänderten durch Verwertung der neuen technischen Ausführungsmittel, die sie erfanden.

Andere Ausgußgefäße sind die Krüge, Flaschen, Feldflaschen &c., die hier unmöglich im einzelnen besprochen werden können, die jedoch alle ihre eigene Entwickelungsgeschichte erzählen.

Dasselbe ist der Fall mit der ungeheuren Anzahl von Trinkgefäßen bei den alten und modernen Nationen.

Der griechische Schriftsteller Athenäus gibt uns die Namen von mehr als 100 Sorten solcher Gefäße und in anderen Büchern sind noch viele andere Namen enthalten.

Beinahe dieselbe Mannigfaltigkeit und schwankende Bezeichnung finden wir bei den Trinkgefäßen des Mittelalters. Insofern bei ihnen exceptionelle und kapriziöse Formen vorherrschen, würde es sehr schwer halten, sie in bestimmte Klassen einzuteilen; was mit Bezug auf Gefäße im allgemeinen gesagt worden ist, gilt auch für diesen besonderen Zweig der Keramik. In ihrer Gesamtheit bilden die Trinkgefäße Reduktionen oder Wiederholungen nach einem kleineren Maßstabe von den verschiedenen Gefäßen, welche wir vorher besprochen haben, ausgenommen einige Eigentümlichkeiten, welche von ihrem besonderen Gebrauche abhängen.

Es befindet sich jedoch unter ihnen eine Sorte, welche wegen der religiösen Verehrung, die ihr das Christentum zollte, auch der Gegenstand großer Auszeichnung durch künstlerischen Schmuck war. Es ist dies der Kelch, ein halbovoidaler Trinkbecher, ohne Henkel, mit hohem Fuß. Er scheint mit dem Gefäß identisch zu sein, welches die Griechen und Etrusker bei ihren religiösen Festen für feierliche Libationen gebrauchten.

Es mögen jetzt einige Bemerkungen über die Gesetze der Ornamentation von Gefäßen folgen.

Jede Vase oder irgend welches Gerät überhaupt ist, gleich einem Gebäude, ein Ganzes, das aus Teilen zusammengesetzt ist, die ihre eigenen Funktionen ausüben, während sie mit den anderen auf ein gemeinsames Ziel zusammenwirken.

Nicht nur ein jeder Gegenstand als Ganzes, sondern auch jeder Teil desselben muß durch sein Aeußeres seine Funktion aussprechen, und die Wahl der Ornamente muß mit der Absicht stattfinden, durch ihre Anwendung die charakteristische Eigentümlichkeit und Funktion eines jeden Teiles und des Ganzen hervorzuheben. Wie es bei einem Monumente notwendig ist, dessen Unbeweglichkeit zu zeigen, ebenso muß ein bewegliches Ding seine Beweglichkeit kundgeben. Deshalb sind die Stände der antiken beweglichen Gegenstände so oft mit Tierfüßen ornamentiert, oder sind bisweilen bloße Nachahmungen zu Füßen. Dies ist ein konstanter Typus, welcher seinen Wert durch Wiederholungen nicht verlieren kann. Im britischen Museum ist ein Beispiel eines Dreifußes, der auf Löwenfüßen steht, welche von Schildkröten getragen werden, die langsam und unmerklich fortzugehen scheinen. Dies ist eine raffinierte Verstärkung der Idee, welche durch Peter Vischer nachgeahmt oder wiederholt wurde, dessen Sebaldusgrab auf Schnecken steht.

Die Henkel sind andere Symbole für dieselbe Funktion oder Grundidee. Deshalb sind Henkel nicht nur entschuldbar, sondern in vielen Fällen sogar notwendig bei Vasen, die durch Größe

und Gewicht unmöglich mit den Händen fortbewegt werden könnten.

Ein zusammengesetztes Gefäß hat:

1. Einen Körper, oder Bauch.
2. Einen Stand, oder Fuß.
3. Einen Hals, oder Ausguß mit Lippen oder Rändern.
4. Henkel.
5. Einen Deckel.

Der Körper ist zusammenhaltend und seine Ornamentierung muß diese Funktion zeigen, sie muß die Idee des Umfanges erwecken; wenn ein Körper mit Streifen, also einer natürlichen Verzierung geschmückt ist, so müssen die Streifen von unten nach oben gehen. In anderen Fällen wie z. B. am ägyptischen Situlus müssen die Streifen abwärts gehen, denn hier veranschaulichen sie die Richtung der Schwerkraft, welche formgebend für das Gefäß selbst war. Dasselbe ist eine Art Sack, der in Thon oder Bronze ausgeführt ist.

In anderen Fällen bildet der Körper einen neutralen Punkt, dann kann er durch eine Darstellung geschmückt sein, deren Bedeutung sich nicht auf die struktiven Funktionen des Körpers bezieht; solcher Art sind die meisten etrurischen Vasenbilder. Diese sind aber an den Körper mit Bändern befestigt, wodurch sie als nicht zu der Vase selbst gehörig, sondern als angeheftete Applikationen charakterisiert werden.

Der Stand hat zwei Funktionen, welche in der Mitte als in ihrem Stützpunkte zusammentreffen. Dieser Stützpunkt muß durch einen starken Hals oder Ring bezeichnet sein, und es scheint statisch notwendig, daß er näher am Beginn des Körpers als am Abakus oder der Platte am unteren Ende des Standes liege.

Die elastischen Linien der vegetabilischen Natur sind sehr ausdrucksvoll für die zwei thätigen Teile des Fußes, aber sie müssen nach zwei entgegengesetzten Richtungen gewendet sein.

Der haltende oder umfangende Teil des Standes, welcher letztere selbst wieder als eine Art Gefäß mit Fuß zu betrachten ist, das ein anderes Gefäß ohne Fuß umschließt, wirkt aufwärts und deshalb müssen die für diesen Teil verwendeten ornamentalen Linien dieses Gefühl verstärken. Der untere Teil sollte weniger hoch als kräftigen Umfanges gebildet sein, seine Organisation ist abwärts gerichtet.

Ungefähr dasselbe ist beim Hals und der Mündung zu beobachten. Der Hals hat ebenfalls eine doppelte Funktion, er ist ein Trichter von hyperoboloider Gestalt, indem er in den meisten Fällen in der Mitte am engsten, an beiden Enden weiter ist.

---

2. Ueber die Gefäßteile*).

In der letzten Abhandlung hatte ich begonnen, einige Prinzipien der Ornamentation in ihrer Anwendung auf Keramik auseinanderzusetzen; ich nannte als die konstitutierenden Teile eines zusammengesetzten Gefäßes die folgenden:

I. den Bauch,
II. den Fuß oder Untersatz,
III. den Hals und Ausguß,
IV. die Handhaben,
V. den Deckel.

Jeder dieser Teile hat seine eigene Bedeutung und Funktion. Ihre Formen und Ornamente beziehen sich hauptsächlich auf materiellen oder symbolischen Gebrauch; ich sage *hauptsächlich*, denn sie sind auch durch das Material, welches zu ihrer Herstellung verwendet wird, stark beinflußt; aber hierauf werde ich später zurückkommen, während ich jetzt nur von den Prinzipien der Proportion, Form und Ornamentierung spreche, welche unabhängig von den Materialien sind, so daß das folgende ebensowohl für Erdwaren, wie für Gefäße aus Metall und anderen Stoffen seine Gültigkeit hat.

Ich muß meiner eingehenderen Besprechung eine allgemeine einleitende Bemerkung über zwei verschiedene Ornamentationsprinzipien in der Kunstindustrie und in der Kunst überhaupt vorausschicken.

---

*) Vgl. Stil II § 108 f. Auch diese Abhandlung ist ursprünglich in englischer Sprache verfaßt (1852—55).

Das erste dieser Prinzipien, auf welche ich hindeute, können wir das konstruktive oder besser dynamische Prinzip nennen; letztere Bezeichnung ist besser, weil die Konstruktion eines Werkes vom Material abhängig ist, aus dem es besteht, während seine dynamische Funktion dieselbe für alle Materialien bleibt.

Jeder Teil eines Werkes, sowie auch sein Ganzes, muß angeben, was es zu thun hat, nicht allein durch seine Form, sondern auch durch seine Ornamente. Wenn letztere keine andere Bedeutung haben als die, Symbole zu sein, welche der Natur oder anderen Künsten in der einzigen Absicht entlehnt wurden, in unserem Geiste auf angenehme Weise eine klare Auffassung von der dynamischen Funktion eines Teiles oder eines Ganzen an einem Kunstwerk zu erwecken, dann 'sind es Ornamente und Symbole im ersteren Sinne des Wortes. — Die wundervollen griechischen Ornamente sind meistens Symbole dieser Gattung.

Die zweite Art von Ornamenten sind die, welche die Elementarform eines Werkes oder des Teiles eines Werkes in angenehmer Weise variieren und dabei durch Linien und Farben Gedanken, Handlungen und Umstände ausdrücken, die nicht unmittelbar mit der dynamischen oder struktiven Idee des Gegenstandes in Zusammenhang stehen. Solcher Art sind z. B. die schönen Malereien auf den griechischen Vasen, welche Heroenkämpfe und Gegenstände darstellen, die sich auf die Bestimmungen der Vasen beziehen.

Je entwickelter das künstlerische Gefühl einer Nation ist, eine um so strengere Unterscheidung der beiden Prinzipien der Ornamentierung beobachten wir an ihren kunstgewerblichen Produktionen, während diese selben Prinzipien bei anderen Nationen von weniger künstlerischen und vielleicht mehr praktischen und religiösen Tendenzen mehr miteinander vermischt sind und unmerklich ineinander übergehen. So z. B. in der ägyptischen Kunst; die Monumentalkunst der Aegypter zeigt kein Ornament im

eigentlichen Sinne; jede Dekoration ist bei ihnen ein religiöses, oder politisches, oder topographisches Symbol, ebenso jede Farbe; der ägyptische Kompositionsstil ist eine Art Schrift; der Kompositionsstil ist keine Farbenmusik, sondern eine Prosodie, wie er es immer bei den orientalischen Völkern war.

Die griechische Kunst war, wie ich schon sagte, auf einem anderen, mehr künstlerischen, weniger symbolischen Prinzip begründet. Die Griechen reservierten ihre wundervollen Symbole der zweiten Art nur für die Bereicherung jener Teile eines kunstgewerblichen oder architektonischen Werkes, welche ein neutrales Gebiet zwischen anderen, mehr aktiven und struktiven Teilen derselben bilden. Diese Regel, die wir ohne Zaudern von ihnen entlehnen dürfen, ist eine der wichtigsten der ornamentalen Kunst.

Beispiele: Der Altar, auf den sich der ganze Tempel mit allen seinen struktiven Teilen bezieht, erster Gegenstand der hohen Kunst. Das Tympanon des Giebeldaches, die Triglyphen 2c.

I. Der Bauch.

Der Bauch einer Vase ist ein solcher neutraler Grund, auf welchem die höheren Konzeptionen der Kunst ihren Platz finden dürfen. Derselbe hat die Funktion, eine Flüssigkeit in einem Zustand des hydrostatischen Gleichgewichts zu erhalten. Es findet hier eine dynamische Aktion und Reaktion vom Mittelpunkt zur Oberfläche und von dieser zurück auf den Mittelpunkt statt; aber diese beiden Aktionen neutralisieren sich, sie gehen auf keine anderen Teile des Ganzen über. Sie sind unabhängig von der Schwerkraft, die der Bauch mit den andern Teilen des Gefäßes gemein hat, und brauchen keine Stütze.

Der Eindruck, den eine wohlgestaltete Vase macht, muß der der Ruhe und Selbstexistenz sein, der so vollkommen in den

Eiern, Kürbissen und anderen natürlichen Gefäßen symbolisiert ist. Einige der letzteren sind gerippt mit einer Richtung der Rinnen von unten nach aufwärts, oder mit Netzwerk bedeckt, wie die Melonen. — Beide natürlichen Strukturen sind sehr beredte dynamische Symbole oder Ornamente und können unter Umständen sehr erfolgreich verwendet werden, aber die vollendetste und am meisten symbolisierende Naturform dieser Gattung ist das Ei mit seiner völlig glatten Oberfläche.

In den meisten Fällen wird es am besten sein, dieses natürliche Symbol einer glatten konzentrischen Oberfläche zu wählen, als den neutralen Grund für die Applikation von gemalten oder plastischen Ornamenten der höheren Gattung, welche mir im folgenden gestattet sein möge phonetische Ornamente zu nennen.

Dieser Name wurde in England für diese Gattung von Ornamenten durch Mr. Fergusson eingeführt, der ihn in seinem Werke über Architektur gebrauchte.

Die Idee der Applikation dieser phonetischen Ornamente muß durch Bänder oder Rahmen symbolisiert werden, mit deren Hilfe die Darstellungen an den Bauch der Vase angeheftet gedacht werden. Diesen Gedanken sehen wir allgemein an den griechischen und etruskischen Vasen durchgeführt.

II. Der Fuß oder Untersatz.

Wir kommen jetzt zu einem anderen Glied der Vase, welches zwei Funktionen ausübt; der eine Teil desselben wirkt aufwärts als Accipient des Bauches, der andere Teil abwärts als Stütze und Widerlager gegen das Gewicht des Ganzen. Diese zwei aktiven Kräfte treffen zusammen und finden einen gemeinsamen Stützpunkt ungefähr in der Mitte zwischen dem Bauch des Gefäßes und dem Abakus, welcher den Boden repräsentiert.

Dieser Stützpunkt oder point d'appui ist gewöhnlich in einer horizontalen Richtung ornamentiert; sehr sprechende Symbole dafür sind solche Ornamente, welche uns an Maschenwerk oder Stricke erinnern; sie stellen gleichsam ein zur Kräftigung des Fußes um denselben gelegtes Band dar. Aber wir können diesen Stützpunkt der beiden Kräfte, welche im Fuß thätig sind, auch als einen neutralen Grund betrachten und zu einem geeigneten Platz für die Applikation phonetischer oder doch solcher Ornamente machen, welche nichts mit der struktiven Idee zu thun haben, z. B. eingelegter Steine, Emails ꝛc.

Der obere Teil des Fußes wirkt aufwärts und haltend. Die elastischen, anschmiegenden Formen der vegetabilischen Natur, hauptsächlich der Blumenkelche mit ihren Stengeln sind häufig und mit Erfolg als dynamische Symbole dieses Teiles des Fußes angewendet worden.

Der untere Teil des Fußes ist gegenwirkend und stützend. Die Gliederungen dieses Teiles müssen kräftiger sein als die des oberen und in der Richtung der Schwerkraft gehen.

Dieser Teil muß vegetabilisches oder animalisches Leben zeigen und nicht bloß wie eine tote stützende Masse erscheinen. Zugleich sollte er die Beweglichkeit des gestützten Gegenstandes veranschaulichen. Die Rippen und Streifen dieses Teiles müssen natürlich von oben nach unten gehen. Auch dieser Teil des Fußes gibt unter Umständen Raum und Gelegenheit für die Applikation von nicht dynamischen und phonetischen Ornamenten, wie Steinen, Emails, Malereien und Skulpturen, während dies beim oberen Teile des Fußes selten der Fall ist. Aber wir müssen in diesem Falle das arbeitende Skelett der Stütze durch dynamische Ornamentation wohl ausgedrückt haben; zwischen den Rippen dieser Struktur finden sich neutrale Stellen für phonetische Ornamentik.

Die meisten modernen und viele orientalische und selbst römische Gefäße fehlen in dieser Hinsicht, während wir an den

griechischen Vasen schwerlich ein Beispiel von Nichtbefolgung dieses Gesetzes beobachten können.

Es ist noch zu bemerken, daß der Fuß entweder ein sehr wichtiger oder ein sehr untergeordneter Teil des Ganzen sein muß. Das Mittelding zwischen diesen beiden Fällen wird selten gut ausfallen. Doch diese Bemerkung gilt nur bis zu einer gewissen Grenze, denn wenn der Fuß der Hauptteil und der Gefäßkörper Nebensache wird, dann geht das Ganze in das Gebiet des Gerätes und Möbels über; es wird ein Dreifuß oder Kandelaber und ist nicht mehr eine Vase.

Weil der Stand virtuell der stärkste Teil des Ganzen ist und auch so erscheinen soll, so müssen wir für dessen Ornamentierung dunklere Farben anwenden als für den Körper. Wenn Metall und andere Materialien für das Ensemble eines Gefäßes verwendet sind, so müssen wir den Stand von Metall machen. Wenn Metalle von verschiedenen Farben in Verwendung kommen, so müssen wir das dunkelste für den Stand wählen.

III. Der Hals und Ausguß.

Es besteht eine nahe Beziehung zwischen dem Fuß und jenem oberen Teile des Gefäßes, welcher durch den Hals und Ausguß gebildet wird.

Auch hier wirken zwei Kräfte in entgegengesetztem Sinne. Der Hals ist der Trichter für das Ein- und Ausgießen der Flüssigkeit. Er ist ein doppelter Trichter; er muß geeignet sein, einerseits die Flüssigkeit zu empfangen, andrerseits dieselbe von sich zu geben. Zwei Funktionen sind in eine verschmolzen, aber beide negieren sich nicht gegenseitig, wie am Fuß, sie gehen stufenweise ineinander über und wechseln in ihrem Dienste ab. Die Griechen waren sich dieses Unterschiedes wohl bewußt, was sie durch die Art der Ornamentik bewiesen, die sie für die Hälse

gebrauchten. Der Stützpunkt (fulcrum), den wir am Fuße hatten, ist am Halse nicht nötig. Deshalb sehen wir bei den Griechen ein Ornament, welches auf- und abwärts wirkt und das man in beiden Bedeutungen nehmen kann.

Die Höhe des Halses steht gewöhnlich in umgekehrtem Verhältnis zur Oeffnung des Gefäßes an der Wurzel des Halses. Ein Bauch mit einer weiten Oeffnung, z. B. eine Urne, hat einen kurzen Hals, eine Flasche muß im Gegenteil einen hohen Hals haben. Die Junktur zwischen dem Hals und Bauch ist oft durch ein horizontales Band oder eine Zone in Malerei oder Plastik angedeutet; sie umfaßt den Bauch an einer Stelle, wo die Durchschnittskurve des letzteren sich mehr zur horizontalen Linie neigt. Der Teil zwischen diesem Band und dem eigentlichen Hals wird von den Franzosen collet genannt. Im Griechischen ist es das Hypotrachelium. Dasselbe ist nicht eigentlich ein Teil des Halses, es hat sein eigenes Prinzip der Ornamentierung mit absteigenden Kanälen.

Weil zwischen dem Hals und Fuß eine Analogie besteht, im Gegensatz zu dem Bauch, welcher für sich existiert und kein Pendant hat, so thun wir wohl, ähnliche Farben ꝛc. für den Hals und Fuß zu gebrauchen, wie wir es an griechischen Vasen sehen.

Die Ausgüsse sind ein sehr wichtiger und interessanter Teil des Ganzen. Nichts charakterisiert das Gefäß individueller, nichts gibt ihm mehr den Anschein einer organischen Schöpfung, als diese Zugabe von der Hand des Töpfers zu dem Produkt seiner Töpferscheibe.

Die Mannigfaltigkeit der Formen der Ausgüsse ist ohne Grenzen; es bestehen gewisse Gesetze der Zusammengehörigkeit und Beziehung zwischen den Ausgüssen, Hälsen und Henkeln, und zwischen diesen Teilen zusammen und dem Bauch, welche viel leichter zu fühlen als zu erklären sind. Die Lippen sind die einzigen Teile, wo das Innere eines zusammengesetzten Gefäßes im Zusammenhang mit dem Aeußeren erscheint. Dies gibt

Gelegenheit zu herrlichen Kontrasten und Uebergängen, welche ihre Prototypen und Symbole in jenen wundervollen Varietäten der Formen und Farben finden, die von der Natur in den verschiedenen Muscheln geboten werden.

IV. Die Handhaben

verhalten sich zu den Ausgüssen wie der Hals zu dem Bauch; sie bilden Pendants zu einander. Die Lage des Ausgusses in Beziehung zur Vertikalachse des Ganzen und zum Schwerpunkt schreibt bis zu einem gewissen Grade die Lage der Handhaben vor.

Das ornamentale Symbol der Handhaben liefern die Zweige, Ohren, Finger, Schlangen, Haken, Masken und Hände (barbarisch). In vielen Fällen waren die Handhaben ohne Symbole und ihre Formen die einfachen Konsequenzen der Festigkeit und Konstruktion. —

Es gibt 3 Arten von Handhaben.

1. Horizontale Henkel (für Becken, Schalen, Teller und andere flache Gefäße). Hierfür ist ein Hauptsymbol die Schlange.
2. Vertikale Henkel (für Urnen und Vasen mit enger Oeffnung). Ornamentales Symbol: Pflanzen.
3. Eimerhenkel für Eimer, ist doppelt. — Ornamentale Symbole: Geflochtene Stricke, Bänder mit Mäanderornamenten und anderen dieser Art.

---

3. Einfluß der Materialien und ihrer Behandlung auf die Entwickelung keramischer Typen und Stile.

Wir sind in den praktischen Wissenschaften und in der Kenntnis der Verwertung der Stoffe unendlich viel weiter geschritten, als es bei irgend einer Nation, zu irgend einer Zeit der Fall war; aber wenn wir die Erzeugnisse der antiken Töpferei sowohl wie anderer Kunstzweige betrachten, wenn wir die unzweifelhafte Ueberlegenheit halbwilder Nationen, besonders Indiens mit seinen üppigen Produkten sehen, so müssen wir uns überzeugen, daß wir mit all unserer Wissenschaft noch wenig geleistet haben.

Dieselbe beschämende Wahrheit drängt sich uns auf, wenn wir unsere Erzeugnisse mit denen unserer eigenen Vorfahren vergleichen. Ungeachtet aller unserer Fortschritte in der Erfindung neuer Prozesse, bleiben wir noch immer in der Schönheit und Bedeutsamkeit und selbst in der Angemessenheit der Formen und Ornamente hinter ihnen zurück. Unsere besten Schöpfungen sind mehr oder weniger genaue Wiederholungen, andere zeigen eine rühmliche Kühnheit in der unmittelbaren Entlehnung von der Natur, aber wie selten sind wir erfolgreich in diesen Versuchen!

Eine von den Gefahren unserer modernen künstlerischen Zustände — und zwar nicht die geringste — ist der Ueberfluß an Mitteln, oder vielmehr der Mangel an Kraft, sie künstlerisch zu verwerten. Unsere Industrie müht sich vergebens ab, ihrer neuen Erfindungen Herrin zu werden, während die großen Begründer der Kunst in vergangenen Zeiten ihre Materialien durch

die Uebung von Jahrhunderten vorbereitet erhielten und ein volkstümliches Motiv durch künstlerische Behandlung zu seiner höheren Bedeutung erhoben. Stufenweiser Fortschritt an Kunst und Wissenschaft gingen Hand in Hand mit der vollen Beherrschung dessen, was sie bereits gewonnen hatten, und einer völligen Kenntnis seines Wertes.

Bernhard Palissy brachte sein halbes Leben damit hin, ein Email für seine Erdwaren zu suchen, welches ihm endlich zu finden gelang. Eine lange Erfahrung lehrte ihn das zu verwerten, was er fand. Wir erhalten unsere neuen Prozesse und neuen Farben fertig von den Chemikern und Naturforschern, ehe wir Zeit hatten, die alten zu bemeistern, und ehe wir nach neuen suchten.

Wir haben viele Bücher über die Anwendung der Wissenschaft auf die Kunst, aber wir entbehren ein Handbuch, welches die Prinzipien der Schönheit und des Stiles in ihrer Anwendung auf die neuen Erfindungen der Wissenschaft und Manufaktur lehrt.

Diese Bemerkungen sind besonders gültig für den gegenwärtigen Zustand der Keramik, welche uns heute vom technologischen Standpunkt aus zu betrachten übrig bleibt.

Die eigentlichen Stoffe für keramische Werke sind die plastischen Massen. Wir nennen Plastizität die Eigenschaft eines Stoffes, unter der bloßen Hand des Arbeiters alle Formen, welche er zu schaffen wünscht, anzunehmen. Der gewöhnliche Thon ist ein sehr plastisches Material, welches seit den frühesten Perioden als das geeignetste für plastische Zwecke und insbesondere Töpferei betrachtet wurde.

Die Eigenschaften dieses Materiales und die Prozesse und Manipulationen, die zu seiner Behandlung notwendig sind, spielten daher eine große Rolle in der Entwickelung der ersten Formen und Typen, welche in der keramischen Kunst eingebürgert wurden. Ihr Einfluß reicht sogar darüber hinaus, wie ich schon Gelegenheit hatte zu erwähnen.

Obgleich die Behandlung dieses Materials sehr einfach erscheint, so geht dennoch auch das geringste Stück der Töpferei bis zu seiner Vollendung durch eine große Zahl von Prozessen hindurch. Ich will hier bloß die wichtigsten dieser Prozesse erwähnen, hauptsächlich in Bezug auf ihre Bedeutung für die künstlerische Frage.

1. Der erste Prozeß ist die Mischung der Pasten, die Kenntnis der Natur der Stoffe vorausgesetzt. —

2. Die Formgebung, welche eine große Menge von Einzelprozessen umfaßt, die sich alle auf die Bildung des Gegenstandes in seinen allgemeinen Zügen beziehen.

3. Die Bedeckung und Glasierung.

4. Das Brennen und alle vorbereitenden und begleitenden Manipulationen, die mit diesem wichtigen Teil der Töpferindustrie in Beziehung stehen.

Alle diese Prozesse sollten sowohl praktisch wie theoretisch den Künstlern bekannt sein, welche es unternehmen, Patronen und Zeichnungen für Geschirrfabrikanten herzustellen, was leider nicht immer der Fall ist. Beides, praktische Kenntnisse und künstlerisches Geschick und Gefühl sind nicht mehr so häufig in einer Person vereinigt als es zu Palissys, Cellinis und selbst Böttchers Zeiten der Fall war.

I. Ueber Materialien.

Es wird nicht möglich sein, hier eine Specifizierung der verschiedenen Pasten und plastischen Materialien der antiken und modernen Töpferei zu geben, und wir werden uns daher begnügen, über die Einflüsse der Eigentümlichkeiten der Materialien nur bei den Gelegenheiten zu sprechen, welche sich im folgenden von selbst bieten werden.

Jede Specialität von Pasten verlangt nämlich ihre eigene

Behandlung und ihren eigenen Stil. Die antiken Urnen, etruskischen Vasen z. B., welche aus einer sehr weichen und leicht gebrannten Paste bestehen, sind nicht dafür geeignet, in unseren modernen Porzellan- oder Fayencepasten, noch auch in Metall ausgeführt zu werden. Die Portlandvase, welche aus Glas und mit dem Stahlrad und Meißel geschnitten ist, eignet sich nicht dafür, in Steingut nachgeahmt zu werden. So einleuchtend dies Prinzip ist, so sehr muß man sich wundern, wie selten es von unseren Industriellen bis jetzt befolgt wird.

II. Die Formgebung.

Erster Prozeß: Das Drehen.

Das Werkzeug, welches am frühesten und noch heute am häufigsten in der Töpferei verwendet wurde, ist die horizontale Töpferscheibe, sie war am wichtigsten für die Entwickelung der Formen; unter allen Maschinen läßt sie der Hand des Künstlers die meiste eigene Bewegung und künstlerische Freiheit; sie ist die geistreichste aller Maschinen, welche als das Symbol und Zeichen der industriellen Kunst angenommen werden sollte.

Aber aus diesem Grunde sollte sie auch überall von intelligenten Händen gehandhabt werden und nicht, wie es oft geschieht, von einer anderen Maschine, welche nichts kann, als sie nach dem Takte umzudrehen, oder zu thun, was ihr selbst erst eingetrichtert wird.

Wir finden Töpferscheiben in den Gräbern von Beni Hassan und Theben dargestellt, vom 19. Jahrhundert vor Christus an.

Die Griechen hatten also, indem sie diese Erfindung einem ihrer Landsleute zuschreiben, welcher nur zwölfhundert Jahre vor Christus lebte, gewiß unrecht, aber wenigstens wußten sie daraus die bestmöglichen Vorteile zu ziehen. Es heißt sogar,

daß einer ihrer großen Philosophen sich rühmte, Erfinder einer verbesserten Töpferscheibe gewesen zu sein.

Es ist festgestellt, daß die meisten herrlichen griechischen Vasen ganz auf der Töpferscheibe vollendet wurden, ohne Ausarbeitung auf der Drehbank im trockenen Zustande, wie von einigen Antiquaren geglaubt wurde, und wie es infolge der vollkommenen Genauigkeit ihrer Ausführung scheint. Die Römer hatten eine andere Art Töpferei, welche aus der sogenannten Terra Sigillata hergestellt wurde, die eine andere Behandlung verlangte. Die römischen Töpferwaren sind mit der größten Sorgfalt und Kenntnis fast aller Methoden, welche wir gegenwärtig bei den vollkommensten Fabrikationen anwenden, ausgeführt.

Der Gebrauch der Töpferscheibe fand bei allen runden Stücken statt; die Umrisse, Modellierungen, Bänder und Streifen sind sehr regelmäßig und meist mit Hilfe der Drehbank ausgeführt. Bei der Herstellung der Basreliefornamente bediente man sich drei verschiedener Manieren:

1. des Modellierens,

2. der Roulette, eines kleinen Rades wie ein Sporn, in dessen Peripherie die Ornamente eingegraben waren,

3. der Manier à la barboline, d. h. der Applikation einer sehr flüssigen Paste mit einem Pinsel, einer Technik, die zwischen Malerei und Reliefplastik steht.

Es ist eine merkwürdige Thatsache, daß die schönen etruskischen Vasen aus freier Hand, ohne Hilfe der Töpferscheibe, gebildet sind; es erklärt sich hierdurch die größere Freiheit und der Reichtum der etruskischen Umrisse, und in der That ist der Stil der etruskischen Vasen nicht unwesentlich in diesem Umstande begründet.

Die Celten und Briten kannten die Töpferscheibe und wandten sie häufig an; nicht so die Germanen, welche ihre Gefäße ohne dieselbe durch den Colombin genannten Prozeß herstellten; hierbei wird nicht das Gefäß gedreht, sondern der Töpfer dreht sich um das Gefäß herum. Bisweilen gebrauchten

sie für kleinere Stücke Drehtische ähnlich denen unsrer Bildhauer. Die großen Jarres von Frankreich, die Tinacos der Spanier, die Camuci Brasiliens und andere Gefäße von enormem Umfange sind alle aus freier Hand gemacht.

Die Drehbank ist in unseren Zeiten viel mehr gebraucht, als es bei unseren Meistern in der Töpferei der Fall war. Sie ist ein etwas gefährliches Werkzeug und hat nur wenig zum Fortschritt der Kunst beigetragen; zu derselben Kategorie gehört die Behandlung des nassen Thones durch Metall- oder Holzstempel, welcher Prozeß von den Franzosen calibriage genannt wird. Bei Anwendung dieses Instrumentes können wir den Formen schärfere Modellierung geben und manche andere Vorteile erzielen, welche auf anderem Wege unmöglich erreicht werden können.

Es wird gut sein, sich dessen zu erinnern in solchen Fällen, wo die Stempel in Anwendung kommen. Die Formen, welche den Stempeln zu geben sind, müssen jene Schärfe in der Modellierung und jene Unterscheidungen zeigen, welche die Domäne dieser Art der Ausführung sind.

Zweiter Prozeß: Das Formen à moulage.

Das Formen ist einer jener Prozesse, die wegen ihrer negativen Einflüsse wichtige Elemente für das, was wir unter Stil verstehen, sind. Ich meine damit, die Unvollkommenheit dieses Prozesses ist dessen Stärke. Der Modelleur muß diese Unvollkommenheiten kennen und berücksichtigen und sich erinnern, daß ein geformtes Stück Töpferware nicht aussehen kann noch darf wie ein Stück, welches auf der Töpferscheibe oder Drehbank gedreht worden ist. Geformte Stücke haben in ihren Horizontalschnitten nicht kreisrund, sondern oval oder eckig zu sein. Eine Form von kreisrundem Durchschnitt wird durch die leichteste Unregelmäßigkeit in den Umrissen gestört und unterbrochen, was unmöglich beim Prozeß des Formens zu vermeiden ist.

Diese Unterbrechungen und regelmäßigen Unregelmäßigkeiten,

welche die geformten Gegenstände haben und welche unvermeidlich sind, können als Ornamente benutzt, oder durch Modellierungen, hervorspringende Teile und Reliefs versteckt werden. Die Henry II.-Vasen, die ich nachher noch erwähnen werde, sind prächtige Beispiele von geformten Töpferwaren.

Die geformten Arbeiten haben gewöhnlich die Bestimmung, oft wiederholt zu werden, weshalb die Symbole und Ornamente für die Ausschmückung derselben eine Art von Markttypus zeigen und von mehr allgemeiner Verwendbarkeit sein müssen. Es ist eine Thatsache, daß die geformten Töpferwaren, wenn sie dem Feuer ausgesetzt werden, mehr zusammenschrumpfen, als es gedrehte Töpferwaren thun. Dieser Umstand muß von denen, welche große Vasen oder andere Formen modellieren, die in Terrakotta oder Porzellan ausgeführt werden sollen, wohl beachtet werden; allzuweiche Formen, breite, platte Oberflächen, kreisrunde Durchschnitte, Unterscheidungen und stark vortretende Teile und Ornamente, alle diese Eigenschaften passen nicht für geformte Terrakottagebilde von großen Dimensionen. Die letzteren müssen fehlerhaft in der Proportion sein, wenn sie proportioniert aussehen sollen, nachdem sie gebrannt und vollendet sind. Man kann nicht genug Sorgfalt auf das erste Modell solcher Arbeiten verwenden, welche häufig wiederholt werden sollen. Aber diese Wahrheit scheint unter unsern Industriellen nicht allgemein anerkannt zu sein, die für ihre Modelle sehr wenig ausgeben wollen.

Dritter Prozeß: Das Gießen, Coulage.

Die absorbierende Eigenschaft einer Gipsform versetzt eine flüssige Thonmasse, welche hineingegossen wurde, schnell in einen Zustand der Trockenheit, welcher genügt, deren Form beizubehalten; zugleich bleibt die Gipsform an der getrockneten Thonmasse nicht hängen, so daß diese nach einigen Augenblicken, nachdem sie einen gewissen Zustand der Trockenheit erlangt hat, leicht herausgenommen werden kann. Hierauf ist ein bestimmter Ausführungsprozeß in

der Töpferei begründet, der zum Teil für große Stücke in Erdware, wie Säulen, Wasserröhren, Vasen und zum Teil für sehr dünne Theetassen, die sogenannten Eierschalen, angewendet wird.

Dieser Prozeß war den Alten bekannt. Er ist vor kurzem in Sèvres mit großem Erfolg angewendet worden.

Es gibt noch eine Anzahl anderer Prozesse der Formgebung, die in der Töpferei üblich sind, welche die Vollendungsprozesse genannt werden und die für ein praktisches Stilstudium nicht weniger wichtig sind als die früher genannten.

Die Malerkunst, auf Töpferei angewandt, hat ihre eigenen Rechte und Einschränkungen oder Grenzen, welche die Alten und unsere eigenen Vorfahren gewiß besser kannten als wir. Ohne in diese schwierige Materie tiefer eindringen zu wollen, kann ich doch nicht umhin, einige allgemeine Bemerkungen zu machen als Zusatz zu einigen Prinzipien, welche ich gelegentlich erwähnt habe.

Es ist offenbar, daß die Kunst des Malers in der Töpferei sowohl als im Email gewisse Grenzen überschritten hat, welche durch die Naturgesetze vorgeschrieben sind. Der Fortschritt der Chemie hat die wahre Kunst weniger gefördert als anfangs erwartet wurde; aber dies ist nicht sowohl die Schuld der Chemie als vielmehr unsere eigene. Die weiten Grenzen unserer modernen technischen Mittel sind noch zu eng für uns, wir überschreiten sie durch Anwendung von Farben und farbige Behandlungsweisen, welche selbst unsere vorgeschrittene Wissenschaft und Praxis nicht widerstandsfähig im starken Feuer machen kann. Der Erfolg der Porzellanmanufaktur von Sèvres auf der großen Ausstellung war zum Teil der strikten Beobachtung der stilistischen Grenzen der Porzellanmalerei und der Emailkunst zuzuschreiben, sowie auch dem gemäßigten Stil der Darstellungen, welche keine Kopieen von Gemälden waren, die eine andere Bestimmung haben, sondern für den Zweck eigens komponiert waren. Mein Freund, Mr. Dieterle, welcher der künstlerische Direktor zu Sèvres ist, hat erst seit einigen Jahren dieses neue und glückliche Prinzip

eingeführt, welches bald von anderen befolgt und vielleicht übertroffen werden wird.

Zu den vollendenden Prozessen zählt auch die Ausstattung eines Stückes der Töpferkunst durch Anheftung von Außenwerk, das nicht eigentlich zum Stück selbst gehört, als Henkel, Ränder, Füße, Deckel ꝛc., welche bei uns gewöhnlich vom nämlichen Material hergestellt werden wie der Körper der Vase, jedoch sehr oft anderen Zweigen der Kunstindustrie entlehnt sind.

Dieser Stil der montierenden Töpferei verdient die größte Aufmerksamkeit, mehr als unsere Industriellen ihm jetzt schenken, er führt uns zu den alten Typen zurück und ist deshalb viel weniger gefährlich als viele andere Arten der Ausschmückung von Töpferwaren.

Das Verfahren, kostbare Gefäße von Glas oder Stein mit Metallfüßen und Metallhenkeln, Ausgüssen ꝛc. zu montieren, wurde im Altertum häufig ausgeübt und von den Griechen nach der Eroberung Asiens durch Alexander von Macedonien aufgenommen. Es wurde ebenfalls im Mittelalter vorherrschend angewendet und wird noch heute bei den Chinesen mit großem Erfolg ausgeübt. Die Prinzipien der Ornamentierung, die ich zu Anfang mitteilte, sind für solche Arten von zugefügten Teilen anwendbar.

Der Prozeß des Vergoldens, Versilberns und Platinisierens muß ebenfalls in dieser Reihe von Operationen angeführt werden, welche zur Formgebung (Façonnierung) gehören.

Die Vergoldung ist ein sehr passender Schmuck für die Teile, welche die Extremitäten der Gefäße bilden, insofern sie in ihren Typen oder Urmotiven nicht zum wirklichen Gefäße gehören, und die man sich aus Metall denken kann. Sie ist gleichfalls verwendbar für die Punkturen, Rahmenwerke und Bänder, durch welche man sich den emblematischen Schmuck auf den Körper des Gefäßes angeheftet denkt. Ein gefährliches Instrument, welches leider zu häufig angewendet wird, ist hier

das Poliereisen. Wenn das Gold in sehr feinem Staube, der durch chemische Lösung oder mechanische Prozesse erhalten wird, mit einem Pinsel auf die Glasur eines Gefäßes aufgetragen wird, so zeigt es nach dem Brennen einen sehr angenehmen natürlichen Schimmer, welcher unmöglich künstlich erreicht werden kann; aber unsere Industriellen lieben denselben nicht, und polieren das Ganze mit einem Poliereisen. Dies war nicht der Geschmack des Griechen, wenn sie überhaupt die Vergoldung von Erdwaren kannten. Sie befolgten vielmehr wahrscheinlich ein anderes System, selbst für ihre Gold- und Silberwaren.

Die orientalische Vergoldung ist gleichfalls nur ein Lustre. Wenn das Poliereisen angewendet werden muß, so ist wenigstens darauf aufmerksam zu machen, daß das Prinzip der venezianischen Maler in der Verteilung von Licht und Schatten in ihren Gemälden zu befolgen sei, wonach sie die Hauptmasse ruhig hielten und nur einen kleinen Teil der Tafel für die Glanzstellen aufbewahrten.

Das metallische Lustre ist von den arabischen Töpfern Spaniens und Siciliens, und später von den sie nachahmenden Töpfern von Faenza, durch eine wundervolle gelbe Glasur sehr glücklich nachgeahmt oder vielmehr ersetzt worden. Sie kannten die Kunst der Vergoldung sehr wohl und waren keine Sparer, aber sie liebten die vergoldeten Töpferwaren nicht.

Die matte Vergoldung ist in der Porzellanmanufaktur von Sèvres durch meinen Freund, Mr. Dieterle, wieder eingeführt worden.

Dies wären die wichtigsten Prozesse, die zur Façonnage gehören. Es bleibt uns noch von zwei wichtigen Prozessen der Töpferkunst zu sprechen, der Glasur und dem Brennen, welche wie die anderen gesetzgebend für den Stil der Werke der Töpferkunst sind.

III. u. IV. Die Glasur und das Brennen.

Das Glasieren erfolgt bisweilen unmittelbar nach dem Trocknen des Gefäßes, vor dem Brennen, bisweilen wird es zwischen zwei Brennprozessen ausgeführt, indem der eine vor, der andere nach dem Glasieren erfolgt.

Es gibt drei Arten von Glasur:

1. Die Bleiglasur.
2. Das Email.
3. Die Decke.

Die erstgenannte ist eine bleihaltige, durchsichtige Bekleidung, welche sehr schmelzbar ist und für gewöhnliche Töpferwaren und feine Fayencen verwendet wird.

Das Email ist eine glasflüssige, opake, gewöhnlich zinnhaltige Glasur. Die Entdeckung dieses opaken Emails wurde wahrscheinlich zuerst von den arabischen Töpfern Spaniens und Siciliens im 10. oder 11. Jahrhundert gemacht.

Damals war eine Fabrik von opak emaillierten Thongeschirren auf der Insel Majolika, welche dieser Art von Töpferei den Namen gegeben hat. Luca della Robbia war der erste, welcher diese Art von Email für seine herrlichen Terrakotten anwendete; aber die Töpfer von Pesaro waren ihm vorangegangen, indem sie eine weiße Decke oder, wie sie genannt wird, Anguß, Engobe, anwendeten, welche als ein Ueberzug über die trockene Paste gelegt wurde und den weißen Grund für eine durchsichtige Glasur bildete.

Das opake Email war ebenfalls den persischen Töpfern, sowie in China und Japan sehr früh bekannt.

Aber die Entdeckung erreichte den höchsten Grad ihrer Ausbildung im 16. Jahrhundert, zwischen 1540 und 1560, unter der Protektion des Herzogs von Urbino, in Faenza, Pesaro, Gubbio und Florenz. Dieser Emaillierungsprozeß ist nur für

eine besondere Art von Paste, eine Mischung von Thon und Sand mit ein wenig Mergel, von einer weichen Textur verwendbar.

Der Stil der Fayencegeschirre, den wir mit Recht bewundern, ist ein Resultat von beidem, sowohl des Materials als auch der opaken Decke. Die Façonnage dieser Waren ist schnell und derb ausgeführt mit Hilfe der Scheibe und des Formens. Das Email ist dick und braucht ein starkes Feuer. Diese Umstände und besonders die dicke Decke sind nicht günstig für die Anwendung von plastischen Ornamenten, um so mehr aber für die Bemalung. Hauptsächlich aus diesem Grunde wurde diese Gattung der Töpferei zuletzt die ausschließliche Domäne der malerischen Ornamentation; dies muß stets im Auge behalten, und dasselbe Prinzip nur da befolgt werden, wo es durch die Materialien vorgeschrieben ist, nicht aber bei Steingut und Porzellan. Die berühmten französischen Palissygeschirre sind eine andere Art von Fayence, welche mit der ebengenannten das opake Email gemein haben, das aber in anderer Weise behandelt wird. Die Paste ist sehr verschieden von der italienischen und ähnelt mehr der Pfeifenerde. Der Stil dieser Klasse von Töpferwaren ist etwas extravagant und dem von den Italienern befolgten System entgegengesetzt. Viel interessanter für uns sind die schönen Töpferwaren, welche unter dem Namen von Henry II.-Geschirren bekannt sind. Sie gehören nicht eigentlich zu den opakemaillierten Töpferwaren, denn sie sind einfach mit einer glasartigen Glasur bedeckt, und sollten daher ihren Platz anderswo finden; aber im Stil und in der Paste gehören sie zu derselben Gruppe wie die italienischen und Palissywaren. Diese Geschirre sind wundervolle Beispiele einer künstlerischen Ausbeutung der Mittel, welche der Prozeß des Formens darbietet. Die Paste ist eine sehr schöne, feine Fayence ohne irgend eine Spur von Kalk darin und widersteht dem stärksten Feuer. Das Gefäß wurde zuerst ganz glatt und ohne Ornament geformt; diese erste Schicht

wurde mit einer nicht sehr dicken Lage derselben Paste bedeckt, auf welcher die Ornamente, die Masken sowie die Glasuren angebracht wurden. Diese Decke wurde in einem sehr passenden und konstruktiven Stil durch Einpressung und Einlagen von Arabesken verschiedenfarbiger Pasten ornamentiert. Das Ganze verrät eine orientalische Empfindung und Erfindung, welche auch in der Stileigentümlichkeit hervortritt, daß das Gefäß wie eine Wand mit ihrem Stuckputz bekleidet wird. Mr. Brogniard gibt in seinem Werke eine sehr gute Beschreibung dieser interessanten Gefäßgattung, von welcher jetzt nur noch ungefähr 40 Stücke vorhanden sind.

Ein dritter Glasierungsprozeß ist der, welcher technisch die Decke (la couverte) genannt wird. Diese Glasur ist eine verglasbare und erdige Substanz, welche nur bei derselben hohen Temperatur, die für die Paste nötig ist, schmilzt. Sie wird für die Gefäße von harter Paste und besonders für das harte Porzellan verwendet, und besteht aus Feldspat, und Quarz bisweilen mit — bisweilen ohne Gips, aber immer ohne Blei und Zinn. Diese Glasur und Decke, welche den Porzellanwaren eigen ist, zusammen mit der Kaolinpaste, die sehr spröde und weniger knetbar als andere Pasten ist, übt einen sehr starken Einfluß auf den Stil des Porzellans aus, sowohl in den allgemeinen Formen, wie in der plastischen und gemalten Ornamentation. Diese Eigenschaften bilden schon an und für sich einen Vorzug, sie sind zugleich aber auch günstig für die Anwendung verschiedener Verzierungen und besonders auf die Fläche gemalter Ornamente. Andrerseits begegnet die Anbringung solchen Schmuckes allerdings sehr großen praktischen Schwierigkeiten, mit denen der Porzellanmaler vertraut sein muß. Die hohen Temperaturen, welche für das Brennen der Paste und für die Glasur nötig sind, verlangen die größte Vorsicht bei der Verwendung der Formen, welche schwinden, sowie der Farben, welche sich verändern.

Der Porzellanstil ist daher ein komplizierter und verworrener Stil, welcher sehr schwer genau zu definieren ist.

Der Porzellanstil hat wie die übrigen Stile seine historischen Typen, unabhängig von den Rücksichten des Materials und des Zweckes der einzelnen Gegenstände. Diese Typen sind die chinesischen Porzellanwaren.

Wir werden in unserem Geschmack im Porzellan immer mehr oder weniger von den Chinesen abhängen, und ich entschuldige eine solche Tendenz für diesen speciellen Zweig der Industrie mehr als für irgend einen anderen.

Aber noch besser wird es sein, unseren eignen Weg zu verfolgen und die Natur der Materialien, die Idee dessen, was geschaffen werden soll, sowie die Traditionen unserer eignen, europäischen Töpferindustrie als Leitfaden zu wählen. Die letztere wird, richtig angewendet, immer gute Vorbilder gewähren.

Das englische weiche Porzellan ist nicht so schwierig, künstlerisch zu behandeln, ebenso die berühmten alten Sèvres-Vasen, welche mit einer Art künstlicher Paste hergestellt werden, die fast eben so hart aber schmelzbarer als das harte Porzellan, und deshalb ein Feld für die Anbringung von wundervollen Kontrasten in Tinten und Malereien ist.

Einige andere wichtige Töpferwaren haben gar keine Glasur und gehören zu keiner der oben genannten Klassen oder Kategorieen; unter ihnen ist das Steingut von großem Interesse. Dasselbe ist undurchdringlich an und für sich und hat keine oder nur eine bleihaltige Glasur, welche durch den sogenannten Prozeß des Schmierens hergestellt wird.

Die Vlamländer und die Deutschen waren die Urheber dieses trefflichen Zweiges der Töpferkunst, sowohl in künstlerischer wie in technischer Hinsicht. Es war die Luxustöpferei des 16. Jahrhunderts in den nördlichen Ländern.

Die Gefäße dieser Gattung sind reich und schön in den Formen und zeigen gewöhnlich ihren natürlichen grauen Grund,

der durch ein ruhiges und ernstes System der Färbung bereichert wird, welche deutlich ausspricht, daß sie einem starken Feuer zu widerstehen hatte.

Wir machen ganz gutes Steingut, aber dasselbe ist in der Schönheit des Stiles wie der Materialien jenen altdeutschen Kannen und Krügen nicht ebenbürtig. —

Ich sollte hier auch die alten etruskischen und römischen Töpferwaren erwähnen, welche keine Glasur sondern nur ein Lustre haben, das nachzuahmen oder dessen Komposition nur zu erforschen uns noch immer nicht gelungen ist.

4. Ueber Porzellanmalerei*).

Meine Tochter!

Du batest mich um einige Mitteilungen über die Porzellanmalerei, wie solche in der berühmten Porzellanfabrik in Sèvres geübt wird, und teiltest mir gleichzeitig Deine Absicht mit, eine Porzellanvase zu malen und dieselbe Deiner Tante zum Geschenk zu machen.

Mit Recht glaubst Du, daß ein solcher Beweis Deiner Anhänglichkeit und Deines Fleißes ihr um so mehr willkommen und angenehm sein wird, als ein derartiges Geschenk ganz der Art entsprechen würde, wie sie den Anteil der Frauen in der Ausübung der Künste zu betrachten pflegt, welcher, ihrer Ansicht nach, sich auf eine Verschönerung des häuslichen Lebens beschränken sollte, anstatt diese Grenze zu überschreiten und die Frau ihrer eigentlichen Bestimmung dadurch zu entfremden, daß er sie in ein Künstlerleben hineindrängt, welches notwendigerweise alle ihre Kräfte und alle ihre Fähigkeiten absorbiert, wenn es je zu einem höheren Ziele führen soll.

Ich bin so ziemlich ihrer Ansicht und freue mich, daß auch Du so gut auf ihre Ideen eingegangen bist, indem Du zur Ausübung Deiner Geschicklichkeit Dir einen nützlichen Gegenstand wähltest.

Von den Frauen des Altertums und des Mittelalters, die

*) Aufsatz in französischer Sprache, datiert Sèvres, Juni 1850.

uns von den Dichtern als die Zierden und Vorbilder ihres Geschlechtes gepriesen werden, wird uns berichtet, daß sie das friedliche Asyl ihrer Häuslichkeit mit kunstreichen Arbeiten, namentlich im Gebiete der Weberei und Stickerei zu schmücken bemüht waren.

Aber seitdem durch die Vervollkommnung der Herstellungsarten die Weberei gänzlich in den Bereich der Industrie gezogen und durch die Erfindung des Kanevas die Stickerei zu einer banalen und mechanischen Sache gemacht worden ist, geschieht es öfter, daß Damen, weil es ihnen an einem materiellen Anhalt für die Ausübung der schönen Künste mangelt, für die sie mehr als die Männer eine instinktive natürliche Hinneigung besitzen, sich in idealen künstlerischen Richtungen verlieren und sich dann meistens einem langweiligen Dilettantismus hingeben, der weder einen reellen Nutzen noch auch irgend einen Vorteil für die Künste und für das wahrhaft Schöne mit sich bringt.

Es scheint mir deshalb, daß die Art der Malerei, wie Du sie Dir gewählt hast, sehr wohl geeignet wäre an die Stelle dieser seit langer Zeit aufgegebenen Frauenarbeiten zu treten.

Aber es hieße auf noch schlimmere Irrwege geraten, wenn man Malerei im großen Stile auf Gefäßen machen wollte, und muß man sich wohl hüten, diesen Grundsatz aus dem Auge zu verlieren, weder in der Wahl, noch in der Ausführung der Gegenstände.

Diese Wahl muß den Eindruck machen, durch die gegebenen positiven Verhältnisse bedingt zu sein und eine aus Form und Bestimmung des Objektes sozusagen mit Notwendigkeit sich ergebende Vervollständigung desselben zu bilden, wie ihrerseits die Ausführung von dem Material abhängig ist, aus dem der Gegenstand besteht, und von den verschiedenen Schwierigkeiten, die mit ihr verbunden sind.

Vor allen Dingen muß man für den Gegenstand seiner künstlerischen Bemühungen eine Form auswählen, welche ebensosehr seiner Bestimmung als seinem Materiale entspricht und welche

zugleich hinreichend geschmackvoll ist, um eine gefällige Ausschmückung zuzulassen.

In der That gehen aber sehr wenig Porzellanvasen aus unseren modernen Fabriken hervor, welche durch ihre Formen dem guten Geschmack oder nur den bescheidensten Ansprüchen der gesunden Vernunft genügen können.

Gibt es z. B. etwas Unvernünftigeres, als in Porzellan jene ebensosehr wegen ihrer Größe wie wegen ihrer Schönheit berühmten antiken Vasen nachzumachen, welche, ursprünglich in Bronze oder in harten Steinen ausgeführt, von den europäischen Höfen als Prachtgeschenke einander zugesandt werden? Ihr außerordentlicher Maßstab, ihre schlanken und nicht selten etwas mageren Formen sind das Resultat der ihnen eigentümlichen Herstellungsweise, sowie des harten, homogenen oder dehnbaren Materiales, aus denen sie hergestellt wurden.

Was ergibt sich nun aus der Nachahmung solcher Formen in Porzellan? Vor allen Dingen wird eine solche Nachahmung schon bei der Ausführung auf sehr viele Schwierigkeiten stoßen. In den meisten Fällen wird man sich in die Notwendigkeit versetzt sehen, sie in einzelnen Stücken auszuführen, und stets wird man einige Teile in Bronze ansetzen müssen.

Dies ist aber nicht alles. Infolge der Schwindung des Porzellanes beim Brennen werden die der Paste gegebenen Formen verzerrt und zwar unter Verhältnissen, welchen sehr schwierig zu begegnen sein wird, da die ohne die erforderlichen Rücksichten auf das Material gewählten Konturen eine Regulierung und Ausgleichung nicht gestatten.

Das Resultat ist deshalb in solchen Fällen fast immer unvollkommen und wenig befriedigend, trotz aller Vorsichtsmaßregeln, welche sowohl die Wissenschaft, als auch eine lange Erfahrung an die Hand geben.

Endlich trägt auch die dicke Glasur, die bei der Fabrikation des Porzellanes wie es scheint unvermeidlich ist, nicht wenig

dazu bei, nur ungenügende Resultate bei derartigen Versuchen zu erreichen, indem sie die Schärfe der Konturen abstumpft und die Feinheiten der Gliederungen und Ornamente ausfüllt.

Sogar die Farbe des Porzellans scheint die Wirkung solcher mehr oder weniger sklavischen und in einem dazu ungeeigneten Materiale ausgeführten Nachahmungen so edler und schöner Vorbilder zu schädigen. —

Man hoffte allen diesen Uebelständen dadurch zu begegnen, daß man Reduktionen dieser Vorbilder anfertigte; der Erfolg war jedoch nicht glücklicher, wie man leicht einsehen kann.

Dieselben Uebelstände, obgleich in geringerem Maße, zeigen die Nachahmungen der schönen griechischen und kampanischen Terrakottavasen, ja selbst diejenigen der mit Recht ihrer edlen Formen und des richtigen Prinzipes ihrer Ornamentation wegen bewunderten Töpferwaren des 16. Jahrhunderts.

Kurz, aus dem Materiale und der Fabrikationsweise des Porzellanes ergibt sich ein besonderer Stil, welcher von Boettcher, dem Erfinder des Porzellanes in Europa, besser als in unserer Zeit verstanden worden ist, der aber vollkommen eigentlich nur von den Chinesen und Japanesen beobachtet wird.

Wie diese unsere Vorgänger in der Erfindung des Porzellanes waren, so können sie uns auch als Meister gelten bezüglich der Formen, die sie diesem Material zu geben wissen, oft sogar bezüglich der Prinzipien, die sie für seine Dekorierung verwenden.

Du mußt also vor allem darauf bedacht sein, das Gefäß, das Du verzieren willst, sorgfältigst auszuwählen und Dich auf keinen Fall in Deiner Wahl durch den gerade herrschenden Geschmack bestimmen lassen. Derselbe ist in den meisten Fällen nicht glücklich, trotz der ernsten aber vereinzelten Anstrengungen einiger Künstler, die keramische Kunst auf rationellere Grundsätze zurückzuleiten.

Namentlich in der Fabrik in Sèvres ist die Notwendigkeit

stets erkannt worden, dem Einfluß der Mode entgegenzutreten; dort hat sich unter einer sehr tüchtigen und wissenschaftlich gebildeten technischen Administration, sowie unter Leitung geschickter und gewissenhafter Künstler eine gute Kunstrichtung bis heute erhalten.

Man findet dort nicht allein eine große Auswahl moderner aus der genannten Manufaktur hervorgegangener Vasen, sondern auch in dem vortrefflichen keramischen Museum, dessen Besuch ich Dir vor allem anempfehlen würde, Produkte der keramischen Kunst aller Zeiten und der verschiedensten Länder der Welt.

Der Direktor dieser Sammlung, Herr Riocreux, wird Dir mit seiner gewohnten Liebenswürdigkeit die erforderlichen Erklärungen und historischen Hinweise geben, und selbst für den Fall, daß Du dort nicht finden solltest, was Du augenblicklich brauchst, so würdest Du von solchem Besuche doch immer den großen Nutzen haben, den reichen Inhalt der Sammlung weit sorgfältiger studiert zu haben, als Du es gethan haben würdest ohne durch einen bestimmten Zweck dazu angetrieben zu sein. Du findest dort nebeneinander Töpferarbeiten aller Materialien und Zeitalter, Fayence, Steingut, Glas und Porzellan, von dem ägyptischen Kanopus bis zu den frostigen Produkten des Kaiserreichs und den unselbständigen Erfindungen der Jetztzeit.

Ich möchte Dich namentlich auf die schönen griechischen und kampanischen Vasen aus weichem Materiale aufmerksam machen, die in unseren Tagen nirgends mehr fabriziert werden können. Ihre kühnen und eleganten Formen sind nur durch die Feinheit der Paste und die geringe Hitze ermöglicht, welcher die Gefäße beim Brennen ausgesetzt wurden. Ihre schönen und einfachen Verzierungen vereinigen die Frische der Ursprünglichkeit mit der Vollendung der höchsten Kunst.

Herr Riocreux wird Dich ferner die schönen persischen Fayencen sehen lassen. Dieselben sind sehr beachtenswert sowohl wegen ihrer graziösen und kecken Konturen, als auch wegen des Reich-

tums ihrer vegetabilischen Ornamente und der lebhaften und harmonischen Farben, durch die sie sich auszeichnen. So verschwenderisch aber dieser Schmuck auch auftreten mag, immer bleibt er der Hauptform vollkommen untergeordnet und verziert sie wie eine Art lebhafter und bunter Stickerei.

Persien ist auch die Heimat des emaillierten Fayence, wo sie unter der arabischen Herrschaft erfunden wurde; es ist dies eine Töpferware von opaker Paste, farbig oder von feinem Weiß mit opaker Emaille überzogen und von erdigem Bruch.

Wahrscheinlich wurde sie von Persien aus nach Italien gebracht, wo sie von dem Bildhauer Luca della Robbia, geboren zu Florenz im Jahre 1400, eingeführt wurde. Von da an nahm in jenem von allen Musen begünstigten Lande die keramische Kunst einen ganz ungemeinen Aufschwung.

Die ersten Erzeugnisse der italienischen Töpferei ähneln in sehr vielen Beziehungen ihren persischen Vorbildern, sowohl in ihrer Form als im Prinzipe der dafür angewandten und mit dem Material und der Fabrikationsart im vollsten Einklange stehenden Dekorationsweise.

Das Genie des 15. Jahrhunderts bemächtigte sich aber sehr bald der neuen Erfindung und drückte ihr seinen Stempel der Freiheit und Großartigkeit auf, wobei ihr allerdings der ursprüngliche Charakter der Einfachheit und Natürlichkeit verloren ging.

Es war unter dem Schutze des Herzogs von Urbino, Guidobaldo II., 1530—1560, daß die Fabrikation der italienischen Fayence, bekannt unter dem Namen Majolika, ihre höchste Blüte erreichte. In diesem kurzen Zeitraum wurden alle die herrlichen Vasen, die kostbaren Geschirre aller Art fabriziert, die noch heute den schönsten Schmuck aller Sammlungen bilden. Die besten Künstler, Bildhauer, wie Maler, ja, wie es heißt, sogar Raphael selbst, haben es nicht verschmäht mit ihren Händen diese schönen Fayencen zu schmücken, welche sich wegen ihrer sehr plastischen und fein brennenden Masse sowie wegen ihres opaken und

schmelzbaren Emails weit besser für eine künstlerische Behandlung eigneten, als es leider die feine und harte Masse, die krystallische Glasur des Porzellans thut.

Die Fabrikationsweise der Fayence war in Frankreich vollständig unbekannt, als es dem berühmten Benarde Palissy um die Mitte des 16. Jahrhunderts gelang, emaillierte Fayencen zu erzeugen. Dieselben sind ebenfalls außerordentlich geschätzt wegen des Glanzes und der Lebhaftigkeit ihres Emails und der Naturwahrheit in Form und Farbe, mit welcher die auf ihnen befindlichen Tiere und Gegenstände gebildet sind.

Es wird Dir leicht sein, die Unterschiede zu erkennen, welche zwischen den italienischen und französischen Majoliken bestehen, und Du kannst daraus für Deine Arbeit nützliche und wertvolle Folgerungen ziehen.

Ferner wirst Du dort noch eine andere Art Töpferwaren finden, die vollständig verschieden von der Fayence, doch in künstlerischer Beziehung nicht minder interessant ist. Man nennt sie Hartmasse oder Steingut und sie wird bei sehr hoher Temperatur gebrannt; ihr ziemlich hoher Preis gestattet, daß bei der Bereitung der Masse und Formung mit großer Sorgfalt verfahren werde.

Der bleihaltige Ueberzug, den man häufig zu ihrer Glasur verwendet, eignet sich überdies vortrefflich dazu, diese Gefäße durch metallischen Glanz und durch die verschiedenartigsten Farben besonders reich zu dekorieren.

In dieser Art von Töpferarbeit haben sich die Holländer und die Deutschen im 16. und 17. Jahrhundert besonders ausgezeichnet; sie verstanden es vortrefflich, die oft sehr phantastischen und reichen Formen der Gefäße der ihnen eigentümlichen Fabrikationsart anzupassen.

Diese Fabrikation hat neuerdings, nachdem sie lange Zeit ganz vernachlässigt geblieben war, in England, Deutschland und Frankreich einen neuen, bemerkenswerten Aufschwung genommen.

Man unternimmt es jetzt, die Krüge und Pokale aus der Zeit Maximilians nachzuahmen und zu vervielfältigen; aber bis jetzt fehlt diesen modernen Produkten noch immer die Originalität und Freiheit ihrer alten Vorbilder.

Von hier kommen wir nun zu den Porzellanen, die Dich wohl am meisten interessieren werden.

Für uns Europäer ist das Porzellan eine verhältnismäßig sehr neue Erfindung, wenngleich sie den Chinesen schon seit mehr als 2000 Jahren vor der christlichen Zeitrechnung bekannt war. Man hat in ägyptischen Gräbern aus der Zeit der Sesostris, also aus einer Zeit von mehr als 18 Jahrhunderten vor Christus, Schalen von chinesischem Porzellan gefunden.

Porzellan nennt man jede Töpferware von durchscheinender harter Masse und teilt es in folgende Unterabteilungen, nämlich:

1. Hartes oder chinesisches Porzellan.
2. Weiches oder Fritten-Porzellan (porcelaine à pâte tendre) und zwar:
   a. natürliches oder englisches Fritten-Porzellan,
   b. künstliches oder französisches Fritten-Porzellan.

Für das chinesische Porzellan ist charakteristisch eine feine harte und durchscheinende Masse, sowie eine harte, mineralische Glasur, welche man auch Decke nennt.

Die Paste wird hauptsächlich aus zwei Teilen zusammengesetzt, nämlich einer unschmelzbaren Thonerde, dem Kaolin, zu welcher ein schmelzbarer Zusatz, meistens Feldspat, kommt.

Die Glasur besteht aus Feldspat und Quarz, wozu oft noch andere Mineralien gemischt werden, niemals aber Blei oder Zinn. Hierdurch unterscheidet sich diese Glasur von den Emailglasuren, in denen diese metallischen Basen stets enthalten sind.

Das weiche englische Porzellan enthält phosphorsauren Kalk und seine Glasur wird durch Zusatz von Mennig und Flintglas leichtflüssiger gemacht.

Das französische künstliche Porzellan ist aus verschiedenen Materialien zusammengesetzt und läßt sich die daraus gebildete Paste nur mit Schwierigkeit auf der Scheibe behandeln oder formen; um diesem Uebelstande zu begegnen wird ihr etwas vegetabilischer oder animalischer Leim zugesetzt; die Glasur ist hier etwas bleihaltig.

Die beiden zuletzt besprochenen Arten von Porzellan werden weich genannt, weil ihre Masse weniger gut dem Feuer widersteht und auch weil ihre Glasur so weich ist, daß sie mit dem Stahl geritzt werden kann; infolge der erstgenannten Eigenschaft bieten sie gewisse Vorteile für die künstlerische Behandlung. Es gibt nämlich eine Anzahl mineralischer Farben, die dem Brande der harten Porzellane nicht widerstehen, die aber noch wohl verwertbar sind für die Dekorierung weichen Porzellans. Gegenwärtig zieht man aber allgemein das harte Porzellan vor, wegen seiner kostbaren Eigenschaften der Durchscheinbarkeit, Weiße und Härte.

Das harte Porzellan wurde in Europa zuerst durch die Portugiesen nach der Entdeckung des Seeweges nach Indien aus China eingeführt. Erst im Jahre 1706 gelang es, dasselbe auch bei uns nachzuahmen; diese Entdeckung verdanken wir dem schon früher erwähnten Boettcher, welcher unter August dem Starken, Kurfürst von Sachsen, in Meißen bei Dresden die berühmte Porzellanfabrik gründete. Erst 60 Jahre später begann man hartes Porzellan in der Manufaktur in Sèvres herzustellen, die bis dahin nur weiches Porzellan fabrizierte.

Die ersten Produkte der zahlreichen Fabriken, welche nach der Entdeckung Boettchers in ganz Europa gegründet wurden, waren ausnahmslos Nachahmungen der chinesischen und japanesischen Porzellane.

Bald jedoch entstand und zwar zuerst in Sachsen eine besondere Richtung, welche den oft grotesken Charakter der chinesischen Arbeiten weit übertraf.

Man machte große Tiere und komplizierte Gruppen, sowie Vasen, welche aufs reichste mit zugleich plastischen und gemalten, mit Gold und Silber gehöhten Blumen, Schäferstücken, Tieren und phantastischen, sogenannten Capricen dekoriert wurden.

Trotz der außerordentlichen Ungebundenheit dieser Schule darf man wohl sagen, daß sie wenigstens die Eigenschaften des Materials, in dem sie arbeitete, auszunutzen und zu verwerten wußte, und insofern sind ihre Produkte den frostigen Nachahmungen der Antike vorzuziehen, welche, ob in Bisaut oder in Porzellan, lange für einen erheblichen Fortschritt der Kunst und des Geschmacks galten.

In der äußerst vollständigen Sammlung in Sèvres wirst Du bald das Gute und das Schlechte unter den zahlreichen und verschiedenen Erzeugnissen dieser Industrie der verschiedensten Epochen unterscheiden lernen.

Ich rate Dir aber, Deine Aufmerksamkeit besonders auf die alten keramischen Erzeugnisse der Chinesen und Japaner zu richten, welche in vielen Beziehungen noch heute über alle anderen den Sieg davontragen. Besonders zeichnen sich die japanischen Porzellane noch vor den chinesischen durch ihre Weiße und Durchscheinbarkeit aus, namentlich aber durch ihren minder phantastischen, minder überladenen und mehr natürlichen Geschmack, sowie durch ihre sorgfältigere Ausführung; ihre Farben haben mehr Glanz, mehr Reichtum und mehr Relief.

Du wirst endlich in derselben Sammlung noch eine andere Art der Verwendung der Künste für die Bedürfnisse des häuslichen Lebens erkennen, welche mir eigentlich in dieser Beziehung größere Hilfsquellen zu bieten scheint als das Porzellan. Ich spreche von dem Email auf Kupfer.

Es ist ein weiteres großes Verdienst der gegenwärtigen Verwaltung der Manufaktur von Sèvres, diese fast verloren gegangene Kunst neu belebt zu haben, in welcher die geschicktesten Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts so manche Meisterwerke geschaffen haben.

Die Kunst des Emaillierens ist nicht schwieriger als die Porzellanmalerei und deshalb weit dankbarer, weil man mit Hilfe eines kleinen Ofens, um das Email zu schmelzen, und einiger weniger, ganz einfacher Instrumente seine Arbeit ganz allein vollenden und des Gelingens derselben versichert sein kann, so daß ich Dir fast raten möchte, das immerhin ziemlich undankbare Material des harten Porzellans aufzugeben und Dich an dem Email zu versuchen.

Herr Meyer Heyne, der geschickte Leiter der Emaillierabteilung der Manufaktur in Sèvres, wird Dir die Oefen und die verschiedenen Manipulationen gerne erklären und Dir alle diejenigen Anweisungen erteilen, welche für Deine Erstlingsversuche genügen dürften, die Dir gewiß nicht mehr Schwierigkeiten als die Porzellanmalerei machen würden, welche eine nicht minder große Erfahrung und Fertigkeit erfordert. Uebrigens würde es auch keine Schwierigkeiten haben, durch seine Vermittelung einen geschickten Emailleur zu finden, der Dir in wenigen Stunden die Anfangsgründe beibrächte und der Dir später bei der Vorbereitung zu Deinen Arbeiten behilflich sein würde.

Nachdem Du Dir das keramische Museum genau angesehen, müßtest Du Dich durch die verschiedenen Abteilungen der eigentlichen Manufaktur führen und Dir die Einrichtungen derselben, die Oefen 2c. zeigen und erklären lassen. In den Malerateliers müßtest Du den Arbeiten der dort beschäftigten Künstler mit der größten Aufmerksamkeit folgen. Du würdest dort auch die verschiedenen Einrichtungen selbst sehen, z. B. die eigentümlich zusammengebauten Tische für die Bemalung von Vasen der verschiedensten Dimensionen; ich unterlasse deshalb deren nähere Beschreibung ebenso, wie die der erforderlichen Instrumente, der Pinsel 2c., die Du schon kennst und deren Handhabung Dir von Deinen Versuchen in der Oel- und Aquarellmalerei her geläufig ist. Dagegen scheint es mir nützlich, Dir einiges mitzuteilen über die verschiedenen Arten der Verwendung der Farben in der

Porzellanmalerei und über die Eigenschaften der metallischen und Schmelzfarben, die allein verwandt werden können.

Es gibt vier Arten, die Farben und den malerischen Schmuck auf das Porzellan zu bringen, nämlich:

1. Die Mischung des Farbstoffs in die Paste. Da hierdurch die Schmelzbarkeit der letzteren beeinflußt wird, so ist diese Art bei denjenigen Pasten, welche einer hohen Temperatur ausgesetzt werden müssen, nur selten mit Vorteil zu gebrauchen.

2. Die Farbe unter Glasur aufzusetzen. Hier wird die Schmelzfarbe unter die Decke gesetzt und tritt also an die Stelle des Angusses, der Engobe. Diese Art, die Schmelzfarben anzubringen, ist namentlich für die einfarbigen Gründe und blauen Malereien im Gebrauch.

3. Die Anbringung der Farben mit der Glasur. Man erzielt unveränderliche Grundfarben; aber da selbstverständlich die in die Glasur gemischte Farbe diejenige Temperatur vertragen muß, welche notwendig ist, um die Glasur zu schmelzen, so folgt aus dieser Bedingung, daß die Zahl der verwendbaren Farben eine sehr beschränkte ist.

Neuerdings hat man in Sèvres wohlgelungene Versuche mit figürlicher Malerei in der Glasur gemacht.

4. Anbringung der Farben auf die Glasur. Diese Art ist am meisten im Gebrauch. Man fixiert den Grund in starkem Feuer oder in Muffeln und führt die Malerei in Schmelzfarben aus.

Diese Art von Malerei gestattet eine gewisse Freiheit in den Tönen und Farben, die man bei den früher genannten Methoden nicht erreichen kann; es ist daher die einzige, die zur Herstellung vielfarbiger Dekorationen oder gar von Bildern angewandt wird. Man benutzt Glasfarben, welche die Chemie jetzt in so vollständiger Auswahl herstellt, daß man sie in unendlichen Variationen mischen und aufsetzen kann, indem dabei fast wie bei der Aquarellmalerei das Weiß des Grundes für die hellen Teile ausgespart und benutzt wird.

Diese Art von Malerei auf Porzellan ist die einzige von unseren Künstlern geübte; sie weicht von den alten chinesischen Malereien darin ab, daß diese letzteren mit opaken Farben ausgeführt wurden, welche dick aufgetragen gewissermaßen Relief bilden und dadurch Lichteffekte hervorbringen, welche die Wirkung der gemalten Gegenstände äußerst vorteilhaft unterstützen. Die Basis dieser Farben ist ein Email-Weiß von großer Reinheit und von unverwüstlicher Festigkeit, während unsere europäischen Muffel-Farben fast immer sich abblättern, sobald sie in zu großer Dicke aufgetragen werden. Der Unterschied zwischen der chinesischen und der europäischen Malerei kann demnach ungefähr verglichen werden mit demjenigen zwischen der Oel- und Aquarellmalerei.

Es ist sehr zu bedauern, daß die Malerei mit Emailfarben bei uns gar nicht mehr geübt wird, obgleich sie weit stilvoller ist als unsere schwächliche gebrannte Aquarellmalerei.

Auch hier zeigt sich wieder, daß eine größere Leichtigkeit der Technik und größerer Reichtum der materiellen Mittel keineswegs den Künsten bezüglich der Entfaltung und der Großartigkeit des Stiles immer zum Vorteil gereicht.

Dir allerdings bleibt wohl keine Wahl und wirst Du Dich entschließen müssen, die europäische Art der Malerei für Deine Arbeit anzuwenden; denn diese ist bis jetzt die einzige, für welche hinreichende Erfahrungen vorliegen und für welche alle Manipulationen so genau feststehen, daß auch Dilettanten ohne allzugroße Schwierigkeiten sie üben können.

Ich will mich nicht damit aufhalten, Dir die chemische Zusammensetzung und Bereitung der verschiedenen zur Anwendung kommenden Farben zu erklären. Es sind lediglich mineralische Farben: Oxyde, Erden, Präcipitate von Gold und Silber, die mit den erforderlichen Schmelzmitteln vermischt, fertig präpariert aus den chemischen Fabriken und Laboratorien kommen. Es ist aber notwendig, ihr Verhalten beim Brennen zu kennen, wenn man sich ihrer mit Erfolg bedienen will.

Diejenigen Farben, welche, ohne sich zu verändern, der für die Schmelzung der Glasur erforderlichen hohen Temperatur widerstehen, heißen Farben für starkes Feuer (couleurs à grand feu). Für hartes Porzellan ist es das Kobaltblau, das Chromgrün, Eisen- und Magnesiabraun, die mit Titanoxyd hergestellten Gelbe und Uranosschwarz.

Muffelfarben dagegen werden diejenigen genannt, welche eine so hohe Temperatur nicht vertragen. Es werden jedoch Farben von verschiedener Härte unter diesem Namen verstanden. Einige sind hinreichend hart, um, einmal gebrannt, andere Farben, Vergoldungen rc. aufzunehmen, ohne daß es nötig wäre, mit dem Kratzeisen sie wieder aufzukratzen, wie dies bei weichen Farben geschehen muß. Man nennt sie Farben für halbstarkes Feuer (couleurs à demi grand feu).

Die weichen Muffelfarben, die nur bei dem zweiten oder dritten Brande verwendet werden können, sind die zahlreichsten und bieten eine große Auswahl. Sie sind alle beständig und mit Ausnahme der von Gold hergestellten Purpur und Violett verändern sie auf hartem Porzellan mit Feldspatglasur ohne Bleigehalt ihren Ton nicht.

Man kann mit diesen präparierten Farben die Malerei genau so ausführen, wie sie nach dem Brennen erscheinen soll. Nur die rosaen, purpurnen und violetten Tinten erscheinen vor dem Brennen immer schmutzig und schwächlich und entwickeln sich in ihrer ganzen Kraft und Schönheit erst im Ofen.

Diese letztgenannten, in der Malerei so unentbehrlichen Farben machen die meisten Schwierigkeiten und erfordern die größte Sorgfalt bei der Ausführung. Auch muß man sich sehr in acht nehmen, aus Gold hergestellte Farben nicht mit aus Eisen erzeugten zusammenzubringen, da diese beiden sich gegenseitig schädigen. Derselbe Uebelstand zeigt sich noch bei ziemlich vielen der übrigen Farben, und muß man es vermeiden, sie miteinander in Berührung zu bringen oder die eine mit der anderen zu übermalen.

Um sich nun in der beabsichtigten Wirkung nicht zu täuschen, muß man sich auf einem Stück Porzellan von allen den Farben, welche man verwenden zu können denkt, Proben aufsetzen, indem man sie nebeneinander stellt oder auch übereinander legt, und sie dann dem Feuer aussetzt. Man wird dann sofort erkennen, welche Farben zusammen zu verwenden sind und welche nicht, und genügt solche Probe für alle verwandten Mischungen.

Im allgemeinen muß man es möglichst vermeiden, zwei Farben von verschiedener Zusammensetzung übereinander aufzutragen, denn sobald die unten liegende sich nicht mit der oberen vereinigt, blättert diese letztere meistens ab.

Zum Anrühren der Farben bedient man sich des sogenannten Dicköls, welches man dadurch gewinnt, daß man Terpentin längere Zeit in flachen Gefäßen der Luft aussetzt; sofern dieses Dicköl bei der Verarbeitung der Farben zu dick scheint, so verdünnt man es mit gewöhnlichem Terpentin oder mit Nelkenöl. Lavendelöl sollte man möglichst wenig gebrauchen, weil dasselbe wegen zu großen Kohlengehaltes beim Brennen den Farben ihre Brillanz benimmt. Bisweilen wird auch reines Olivenöl zum Anmachen der Farben, namentlich sehr häufig bei der Emailmalerei, benutzt.

Um die staubförmigen Farben, wie Gold, Silber etc. auf der zu bemalenden Porzellanfläche festzuhalten, bedient man sich eines besonderen Grundes, den man sehr gut durch Mischung von Nußöl mit etwas Bleiglätte oder auch aus dem Safte von Knoblauch oder weißen Zwiebeln herstellt. Man schneidet sie in Stücke und läßt sie acht Stunden zu einer sirupartigen Flüssigkeit einkochen, die man sodann mit etwas weißem Essig umrührt.

Ehe man die Arbeit der Bemalung beginnt, macht man die Oberfläche des Porzellans dadurch etwas klebrig, daß man sie ganz dünn mit Terpentin überzieht, damit die mit Bleistift zu machende Vorzeichnung haften bleibe. Die fein präparierten

und mehrmals geriebenen Farben werden mit weichen Pinseln aufgetragen, und man muß darauf achten, daß man eine Farbe erst dann wieder überzieht, wenn sie durch Antrocknen bereits hinreichend fest an der Oberfläche des Porzellanes haftet. Die einfarbigen Gründe und glatten Töne, wie Himmel rc., werden mit großem weichem Iltispinsel möglich gleichförmig aufgetragen und mittels eines kleineren Iltisstupfpinsels egalisiert. Ein einmaliger Auftrag genügt selten, um schöne und gleichmäßige Gründe zu erhalten, vielmehr müssen namentlich die dunkleren stets mehrmals übergangen und jedesmal sorgfältig von Staub gereinigt werden.

Kleinere Stupfpinsel benutzt man zum Vertreiben der übrigen Töne, namentlich um die Uebergänge derselben weich zu machen.

Gewisse Farben und Gründe, welche in größerer Dicke aufgetragen werden sollen, die mit dem gewöhnlichen Pinselauftrag nicht erreicht werden kann, kann man auch durch ein Haarsieb aufpudern, nachdem man die Stellen, welche diese Farben aufnehmen sollen, vorher mit der aus Zwiebelsaft hergestellten Grundierung eingesetzt hat. Die staubförmige Farbe wird nur auf diesen Stellen haften und von den übrigen leicht entfernt werden können.

Wie ich Dir schon früher mitteilte, kann man feinere Porzellanmalereien nicht mit weniger als zwei Feuern fertig stellen; oft aber müssen drei, vier und noch mehr Feuer angewandt werden. Doch mußt Du versuchen, Deine Malerei so zu disponieren, daß möglichst wenig Brände erforderlich werden, denn mit jedem Male Brennen ist ein gewisses Risiko verbunden. Auf solchem Wege würdest Du nicht allein dieses Risiko einschränken, Du würdest auch am schnellsten zu derjenigen Behandlungsweise gelangen, welche dem Materiale und den richtigen Prinzipien der Kunst am meisten entspräche.

Gewisse volle, kräftige Töne kann man nur durch mehrmaliges Uebermalen erzielen; so wird man niemals weder Purpur

noch Scharlach, noch Violett mit einer einzigen Farbe schön und kräftig bekommen können. In solchen Fällen muß man für die ersten Farben solche von halbstarkem Feuer, für die oberen Muffelfarben anwenden.

Trotz aller dieser Vorsichtsmaßregeln ist es doch nicht leicht, alle Unfälle zu vermeiden, wie das Abblättern, das Stumpfwerden und das Nichtzusammengehen der Farben.

Dem Abblättern beugt man am besten dadurch vor, daß man die Farben nacheinander und in dünnen und gleichmäßigen Lagen aufträgt; es ist gefährlich, sie mit einem Male zu dick aufzusetzen.

Das Nichtzusammenstimmen der Farben, welches dadurch entsteht, daß die verschiedenen Farben in verschiedener Weise aufeinander reagieren, kann man vermeiden, indem man den verschiedenen Grad der Schmelzbarkeit der übereinander liegenden Farben wohl erwägt und berücksichtigt; denn es wird eine schwerflüssige Farbe, welche über eine leichtflüssige gelegt wird, beim Brennen die bereits eingebrannte leichtflüssige wieder zum Schmelzen bringen und sich dabei in einer Weise mit derselben mischen, welche nicht in der Absicht des Künstlers lag. Durch dieselbe Vorsicht in der Anwendung der Farben in der Weise, daß die letzten immer die leichtflüssigsten sind, kann man auch das Stumpfwerden oder die Glanzlosigkeit der Töne vermeiden.

Sollten trotz aller Vorsicht Abblätterungen der Farben sich zeigen, so kann man diesem Uebelstand nur abhelfen, indem man die fehlerhafte Stelle entfernt und frisch übermalt; man bedient sich zu dieser Arbeit der Fluor-Wasserstoffsäure (Flußspatsäure), mit der man die eingebrannten Farben auflöst.

Auf den durch dieses Verfahren bloßgelegten Stellen der Glasur werden die erwünschten Töne neu aufgetragen und durch abermaliges Brennen fixiert.

Das Nichtzusammenstimmen der Farben ist sehr schwierig

auszubessern, wenn es nach dem letzten Brennen sich zeigt; dann bleibt nichts übrig, als diese Unvollkommenheit zu belassen.

Dem Stumpfwerden kann zuweilen durch einen Ueberzug einer sehr leichtflüssigen durchsichtigen Farbe abgeholfen werden. Wenn man damit zu keinem günstigen Resultate gelangt, so hat man kein anderes Mittel, als die Stelle durch Reiben zu glätten und dadurch die unangenehme Mattheit der Töne zu entfernen.

III. Metallotechnisches.

1. Bericht über die Waffensammlung in Windsor Castle*).

Von jeher galten die Werkzeuge des Krieges und der Jagd als der vornehmste Schmuck ihrer edlen Träger, so daß seit den frühesten Zeiten die Ausschmückung der Waffen einer der beliebtesten Vorwürfe der dekorativen Kunst war. Der Zweck einer Waffe konnte aber niemals andere Zieraten an derselben aufkommen lassen, als solche, welche sich strenge den Gesetzen der Brauchbarkeit und Handlichkeit des Stiles unterordneten. Es ist daher die Bedeutung der Waffen für das Studium der ornamentalen Kunst im allgemeinen und der Metallotechnik im besonderen in die Augen springend.

Unser Interesse wird daher durch die Erzeugnisse der Waffenschmiede und Schwertfeger besonders in den nachstehenden Beziehungen angeregt:

Erstens durch die Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit der verschiedenen mit der Metallbearbeitung zusammenhängenden Prozesse, welche sämtlich und zwar in ihrer vollsten Entwickelung bei der Anfertigung von Schutz- und Trutzwaffen zur Anwendung kommen; in keinem anderen Zweig der Metallotechnik, selbst nicht bei der Goldschmiede- und Juwelierkunst, dürfte sich eine größere Mannigfaltigkeit und Vollendung von Metallbearbeitungsprozessen finden.

---

*) Abgedruckt in: First report of the Department of practical art (1853) pag. 364 u. f.

Zweitens durch ihre nicht geringe Bedeutung für das Studium des Stiles, insofern als wir mit diesem Ausdruck diejenige Vollendung an Kunstwerken bezeichnen, welche aus einer künstlerischen Verwertung der Mittel und aus der Beobachtung derjenigen Schranken hervorgeht, die teils durch die Natur der betreffenden Aufgabe selbst, teils durch die ihre Ausführung begleitenden Umstände gegeben und vorgeschrieben sind.

Drittens endlich sind Waffen sehr wichtig für das Studium der Stilgeschichte, welche die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Kunsterzeugnisse der verschiedenen Länder und Epochen zum Gegenstand hat.

Eine Sammlung von Rüstungen und Waffen dürfte zunächst besser als alles andere geeignet sein, die Geschichte der künstlerischen Verarbeitung der Metalle zu beleuchten, da eine solche am umfassendsten zeigt, welche Entwickelungsstufe im Gebiet der Metallotechnik bisher erreicht wurde, welches die stilgemäßeste Behandlung, sowie der angemessenste und reichste Schmuck eines Kunstproduktes dieser letzteren sei.

Infolge dieses Umstandes, daß nämlich bei Waffen sowohl Stil wie Dekoration sich dem Zwecke absolut unterordnen und durch ihn bestimmt werden, ist eine relative Kunstvollendung und Reinheit des Stiles oft an Rüstungen und Waffen zu finden, welche aus Zeiten finsterster Barbarei und vollständigen Verfalles stammen, in denen in allen anderen Richtungen Kunstübung und Kunstverständnis nahezu gänzlich verloren gegangen waren.

Andrerseits aber war das Handwerk der Waffenschmiede auch zu Zeiten aufblühender Civilisation, da die ornamentale Kunst die höchsten Stufen erreichte, oft genug die Schule künstlerischer Talente jeder Art, und auch die hohe Kunst verschmähte es keineswegs, sich in diesem Kunstzweige zu bethätigen.

Selbst in jenen üppigen Kunstepochen, in denen alle Grundsätze des Stiles beiseite gesetzt wurden und die Künste der

allgemeinen Richtung der Zeit nach Neuerungen und Ausschweifungen aller Art sich anschlossen, erhielt sich in der Waffentechnik eine verhältnismäßige Reinheit und Keuschheit des Geschmackes.

Da sich in den verschiedenen Ländern Europas viele ausgezeichnete Waffensammlungen finden, welche bis jetzt freilich noch als fast unberührte Fundgruben für künstlerische Studien angesehen werden können, so ist uns dadurch mehr Gelegenheit geboten, an Rüstungen und Waffen unsere Studien zu machen, als auf irgend einem anderen Zweige der ornamentalen Kunst.

Die größten und berühmtesten Waffensammlungen Europas verdankten ihre Entstehung ursprünglich der Rücksicht auf praktische Zwecke, es waren Arsenale. Einige andere, beispielsweise diejenige in Wien, ehemals im Schloß Ambras, hatten schon von Anfang an eine mehr antiquarische und historische Bestimmung.

Andere stehen mitten inne zwischen diesen beiden Arten, so namentlich die Privatsammlungen der Souveraine, Prinzen und anderer hohen Herrschaften.

Unter diesen letzteren ist die königliche Waffensammlung in Windsor Castle zweifellos eine der interessantesten und vielleicht die wertvollste von allen. Abgesehen von dem Reichtum ihres Inhaltes ist sie in hohem Grade wichtig wegen der künstlerischen Bedeutung vieler der Gegenstände und wegen des seltenen Grades ihrer Konservierung. Trotzdem ist die künstlerische Bedeutung der Windsor-Sammlung ebensowenig wie die irgend einer anderen bis jetzt hinreichend hervorgehoben oder ausgebeutet worden.

Sehr nützliches Material ist in einigen illustrierten Werken über Waffen enthalten, namentlich in denjenigen von Meyrick, von Tubinal über die Madrider Sammlung, in demjenigen über die kaiserlichen Sammlungen in Rußland und endlich in Herrn von Hefners Werk über die Trachten des Mittelalters; die Acquisition dieser Werke, sowie der gedruckten Kataloge der hauptsächlichsten Sammlungen für die Bibliothek des Departements ist in

hohem Grade wünschenswert. Es ist aber nicht zu verhehlen, daß diese Werke doch kaum mehr als die allgemeinen Formen und Eigentümlichkeiten der Waffen bieten, für ein eigentlich praktisches Studium sind sie kaum hinreichend. Ich gestatte mir deshalb den Vorständen des Departements die nachstehenden Vorschläge bezüglich einer Bereicherung des Museums durch einige Muster von Rüstungen, Schwertern, Gewehren 2c. zu unterbreiten und ihre Aufmerksamkeit dafür in Anspruch zu nehmen.

Es würde schwierig sein, das junge Institut mit einemmale mit ausgewählten Mustern von Waffen in einer ihrer Wichtigkeit als Lehrmittel entsprechenden ausreichenden Anzahl zu versehen. Aber diesem Mangel kann wenigstens zeitweise dadurch abgeholfen werden, daß Besitzer von Waffensammlungen veranlaßt werden, einige Stücke dem Museum leihweise zu überlassen.

Ihre Majestät die Königin hat bereits dem Departement huldreichst gestattet, einige Stücke aus der reichen Sammlung in Windsor Castle zu entlehnen.

Diese Sammlung ist einzig wegen ihrer Schätze an indischen Waffen; da es mir aber scheint, daß die orientalische Kunst in unserem Museum bereits ausgezeichnet vertreten ist, so behalte ich mir meine Vorschläge für andere Gegenstände der Waffentechnik vor und will nur drei Stücke orientalischer Kunst erwähnen, welche wegen des Reichtums und der Originalität der bei ihrer Herstellung und Verzierung zur Anwendung gekommenen Prozesse ganz besonders lehrreich und interessant sind.

1. Birmanisches Schwert Nr. 9356, wegen der Schönheit und Eigentümlichkeit des ciselierten Griffes.

2. Schwert, als maurisch bezeichnet, das aber zweifellos chinesisch ist, Nr. 2315, wegen des Reichtums und der Originalität in der Ausschmückung des Griffes und der Scheide, an denen Ornamente von verschiedenen Metallen angebracht sind.

3. Brustpanzer, Teil der Rüstung des Tippo Sahib. Er

ist bemerkenswert als ein schönes Muster von Stahl-Ciselierung, von edler Einfachheit der Zeichnung.

Unter den abendländischen Waffen ist ein starkes gallo-römisches eisernes Schwert mit Bronzegriff bemerkenswert. Es würde für eine moderne Nachahmung gehalten werden können, wenn es nicht am Griffe einige kleine Silber-Rosetten, ähnlich einer Filigranarbeit zeigte, die einst mit Email ausgelegt waren. Die allgemeine Form des Schwertes und diese an demselben angebrachte Zierat machen es höchst merkwürdig. Die Rosetten sind lehrreich für die Geschichte und Praxis der Emaillierkunst.

Die Anzahl der Renaissancewaffen der Sammlung ist sehr bedeutend und haben diese für unsere moderne Kunstübung wohl am meisten Interesse.

Von den Schwertern sind drei allerersten Ranges. Eines derselben ist ohne Grund dem Benvenuto Cellini zugeschrieben worden. Es ist in Stil und Ausführung so ziemlich verwandt mit dem schönen im Besitze der Königin befindlichen Schilde. Dasselbe, jetzt in unserem Museum ausgestellt, mag wohl zu derselben Panoplie gehört haben.

Das zweite Schwert, Nr. 222, ist von etwas späterem Ursprunge, mit Silber eingelegt. Die Hauptform ist von höchster Eleganz und die Ornamente vom besten Stile.

Das dritte, Nr. 276, ist nach denselben Prinzipien ausgeführt wie Nr. 222 und zeigt den nächsten Schritt zu der Entwickelung der Form eines modernen Degens.

Der Griff eines anderen Degens, welcher aus der Zeit von Jakob II. zu stammen scheint, ist aus zwei Schlangen gebildet, in Stahl ciseliert und sehr vortrefflich in Zeichnung und Ausführung.

Hieran schließt sich das holländische Schwert aus dem 17. Jahrhundert, welches mit sehr schön ciselierten Medaillons, Porträts von Helden aus der holländischen Geschichte, geschmückt ist.

Diese Reihe mag für jetzt mit der Erwähnung eines außerordentlich schönen Schwertes aus der Zeit Ludwigs XVI. geschlossen werden, welches im Kataloge als englische Arbeit angeführt ist. Der Griff ist Gold mit Emailgemälden als Kameen auf azurblauem Grunde; ohne Zweifel rühren dieselben von den ersten Meistern jener Zeit her; ich habe nie bessere Emailbilder gesehen.

Dieses Stück verdient nicht allein wegen der Schönheit seiner Details, sondern auch wegen seiner allgemeinen Form und wegen des darin herrschenden feinen Geschmackes sowie der ausgezeichneten Ausführung die vollste Berücksichtigung.

Es gibt einen Beweis für das oben Gesagte, daß nämlich an Waffen noch immer eine große Reinheit des Stiles zu finden ist, selbst wenn gleichzeitig in den übrigen Künsten ein schlechter Geschmack allgemein herrschend geworden ist.

Unter den übrigen abendländischen Waffen, ausgenommen die Gewehre, mag hier die schöne Hellebarde aus der Zeit Heinrichs VIII. Erwähnung finden; dieselbe ist von italienischer Arbeit und ein Geschenk des Papstes an jenen König.

Unter den Gewehren zeichnen sich die orientalischen vor allen anderen sowohl durch die vollendete Arbeit ihrer Läufe als auch durch den Reichtum und guten Geschmack ihrer Ornamentierung aus und namentlich in ersterem Punkte übertreffen sie unsere modernen Gewehre.

Hier dürfte es am Platze sein, die vortreffliche Einrichtung des Museums für praktische Geologie zu erwähnen, wo die verschiedenen Prozesse, darunter auch diejenigen des Schmiedens und Ausarbeitens der Läufe in technologischen Uebersichten, zum großen Nutzen der Studierenden eingesehen werden können. Es erscheint mir sehr wünschenswert, daß ähnliche Einrichtungen in unserem Museum geschaffen würden, nur mit dem Unterschiede, daß die künstlerischen Gesichtspunkte vorherrschend und maßgebend sein müßten, anstatt der geologischen und metallurgischen.

Unter den abendländischen Gewehren, die allesamt vortreffliche Exemplare sind, erwähne ich zuerst die berühmten Lazarino-Cominazo-Gewehre, welche sich durch die zugleich dekorative und praktische Behandlung ihrer Läufe auszeichnen. Sie wurden bekanntlich aus den Hufeisen und Hufnägeln der Maultiere der Apenninen gefertigt.

Das Gewehr Ludwigs XIV. von Piraube ist vielleicht das schönste Gewehr der Welt. Der Lauf ist mit Goldblumen eingelegt, das Visier ist Silber, das Korn ist von Stahl, à jour ausgearbeitet. Das Ganze ist reich und zu gleicher Zeit ruhig und die Verteilung der dekorativen Teile vortrefflich verstanden, auch die Ausführung selbst sehr schön. Es kann als Vorbild dafür dienen, wie die dekorative Kunst bei Gewehren zur Verwendung kommen sollte.

Daneben befinden sich andere nicht minder bewundernswerte Exemplare etwas späterer Entstehung — eine spanische Flinte von Joachim da Zelaja und die schönen Pistolen von Weiß in Suhl. Von demselben Meister rühren zwei Gewehre her, welche unmittelbar daneben hängen. Diese Waffen sind die schönsten Muster von Louis XV. Stil und ebensowohl aus diesem Grunde, als auch wegen ihrer Handlichkeit und ihrer ausgezeichneten Ausführung in hohem Grade interessant.

Derselbe Schrank enthält auch die berühmten Kuchenreuterbüchsen und Pistolen. Sie sind für den praktischen Gebrauch die tüchtigsten; die Verzierungen sind in geschmackvollster Weise angebracht.

Dies sind, unter vielen anderen die Aufmerksamkeit in hohem Grade verdienenden Stücken, diejenigen, deren kurze Erwähnung für diese specielle Anregung genügen möge.

Ich ergreife diese Gelegenheit, um zwei Vorschläge, denselben Gegenstand betreffend, zu unterbreiten und gestatte mir zu empfehlen:

Erstens, daß kolorierte Zeichnungen der hervorragendsten

Waffen und Rüstungen der Windsorsammlung, sowie anderer Waffensammlungen in England und auswärts angefertigt werden. In vielen Fällen sind kolorierte Zeichnungen für die Studierenden von mehr Nutzen als Gipsabgüsse.

Zweitens, daß Gipsabgüsse beschafft werden in allen den Fällen, in denen diese Art von Reproduktion sich als vorteilhafter erweist, nämlich wo es sich um getriebene oder in Stahl ausgeschnittene Arbeiten handelt.

Drittens, daß galvanoplastische Abdrücke der schönsten Stücke gemacht werden, wie dies beispielsweise in Dresden geschieht.

London, 20. Sept. 1852.

2. Kritik von Ankäufen für das Museum of practical art.

Die neuerdings für das Museum erworbenen Gegenstände (Nr. 123—134) sind fast ohne Ausnahme von großem Interesse für die Stilgeschichte, manche von ihnen außerdem besonders schöne Beispiele ornamentaler Kunst.

Unter den letzteren ist an erster Stelle der eiserne Thürklopfer zu nennen. Derselbe stammt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und zwar sehr wahrscheinlich aus Nürnberg, Augsburg oder einer andern Stadt des mittleren Deutschland.

Mit Anfang des 15. Jahrhunderts, und selbst schon früher hatte der gotische Stil in Deutschland bereits seine Reinheit und Einfachheit eingebüßt. Dieser frühe Verfall des gotischen Stiles wurde zum Teil mit dadurch herbeigeführt, daß neue Erfindungen und Prozesse für die Ausführung der Gegenstände der Architektur und des Kunstgewerbes sich nach und nach Eingang verschafften.

Eine der folgenreichsten Neuerungen dieser Art war diejenige, Metall zu gießen und durch Guß solche Gegenstände der Baukunst und des Kunstgewerbes herzustellen, welche früher aus harten Materialien geschnitten oder konstruiert, oder aber in Metall geschmiedet, gehämmert und getrieben worden waren.

Für die architektonischen und ornamentalen Formen hatte sich unter der Herrschaft der alten Technik ein gewisser konventioneller Stil herausgebildet, welcher sodann der neuen Methode der Ausführung nicht mehr entsprach, ja sogar mit ihr in Widerspruch geriet, so daß es sicher ein Fehler anstatt eines Verdienstes gewesen wäre, wenn die Künstler und Architekten des 15. Jahrhunderts diese strengen Formen des alten Stiles den neuen Verhältnissen zum Trotz beibehalten hätten.

Peter Vischers Sebaldus-Grab liefert einen höchst interessanten Beweis für diese Thatsache. Es ist, als gotisches Monument betrachtet, unleugbar nichts weniger als rein im Stile und steht in dieser Beziehung in stärkstem Kontrast zu dem Entwurfe, welchen Veit Stoß für dasselbe Grabmal gemacht hatte, und der durch Heideloff veröffentlicht wurde.

Nun wäre es nach meiner Ueberzeugung ein großer Mißgriff gewesen, wenn der im Stil einer Holzschnitzerei komponierte Entwurf Veit Stoßs in Metallguß ausgeführt worden wäre anstatt des im Stil weniger reinen, für Guß aber bewundernswürdig geeigneten Peter Vischers.

Der klassische (antike) Stil, der um jene Zeit sich Bahn brach, brachte eine glückliche, lang ersehnte Lösung solcher Widersprüche.

Der gußeiserne Thürklopfer ist ein zwar kleines, aber höchst interessantes Stück aus dieser Uebergangszeit. Es ist außerdem eines der frühesten mir bekannten Eisengußstücke und daher von besonderem Interesse für die Geschichte dieser Technik.

2. Der kleine gotische Schlüssel zeigt die Eisenschmiedetechnik in Verbindung mit den reinen Formen des gotischen Stiles, er kann deshalb als Erläuterung und Ergänzung zu der vorstehenden Nummer angesehen werden.

3. Indische Emailvase. Wenn diese Vase in der That indisch ist, so ist sie das einzige Stück dieser Art von Indien herstammenden Emails im Museum. Alle übrigen indischen Emails sind Champlevé, zudem scheinen mir die Henkel eher chinesisch oder japanisch. Auf alle Fälle bietet sie ein vortreffliches Beispiel orientalischer Kunst, namentlich auch in der Verwendung ungebrochener Farben ohne Disharmonie.

Die übrigen Gegenstände sind von Interesse für die Stilgeschichte ohne besonders schön an sich zu sein. Einige der Embleme z. B. scheinen mir kaum interessant genug, um ihren Platz im Museum zu verdienen.

London, März 1853.

3. Bemerkungen über einige Gegenstände der Metallotechnik *).

Eine Vergleichung der im Museum for practical art Nr. M. 1 und M. 20 einerseits und M. 2 andrerseits bietet ein hohes Interesse und Belehrung für das Studium farbiger Ornamentik.

In M. 1 sehen wir grüne und blaue Email unvermittelt, und ohne daß sie durch eine gewisse Verwandtschaft miteinander verbunden wären, nebeneinander stehen, und selbst die Einführung des Rubinrotes reicht nicht hin, um diese Zusammenstellung harmonischer zu machen. Auch M. 20 zeigt einen gewissen Mangel an Harmonie, jedoch in minder auffallender Weise, da die grünen und blauen Töne gebrochen und durch das dazwischen angebrachte neutrale Schwarz in Verbindung gesetzt sind.

Diese und einige andere ähnliche Arbeiten orientalischer Kunst stehen in auffallendem Kontrast mit dem prachtvollen Talwar oder Schwert M. 2 und anderen, demselben System der Ornamentation und Farbengebung angehörenden Objekten wie M. 11 und M. 12. Hier sind die verschiedenen ungebrochenen und brillanten Farben trotz ihrer Fülle durch einen über dem Ganzen liegenden gemeinsamen Schimmer oder Ton verbunden. Jede der Farben ist eine Schattierung einer gemeinschaftlichen Skala, welcher sie alle angehören, und welche aus dem Grün durch

*) Abgedruckt in: First report of the Department of practical art (1853) pag. 248 u. f.

Weiß in ein eigentümliches Rot übergeht, welches das ganze System dominiert. Der Grund ist nicht Weiß, sondern ein neutraler Speckssteinton, welcher, auf der Scheibe zwar sehr hell, doch noch immer in das Grünliche schimmert und in Verbindung mit dem Grün der goldumränderten Blätter gegen das Rubinrot oder orientalische Rot (sang de boeuf) der Blumen in Kontrast gesetzt ist, das hier durch diese Verbindung dominiert wird.

Dieselbe Verbindung der grünen Blätter und des specksteinfarbigen Grundes, als komplementär zu dem Rot, zeigt sich noch vollständiger an dem unteren Teile des Griffes, wo der Grund einen etwas dunkleren grünlichen Ton hat. In der mittleren Abteilung des Griffes dagegen nimmt derselbe specksteinfarbige Grund einen anderen Ton an und geht eine Verbindung mit dem Rubinrot gegen das Grüne ein, das Rubinrot dadurch zur dominierenden Farbe erhebend.

An diesem vortrefflichen Muster orientalischer Kunst zeigt sich Abwechselung und Kontrast in glücklichster Weise mit Ruhe und Harmonie vereinigt.

Dieses Resultat wurde hauptsächlich dadurch erreicht, daß das ganze Farbensystem nach einem gemeinsamen Schlüssel gestimmt ward, und zweitens durch die vortreffliche Durchführuug des wichtigen Prinzips der Unterordnung.

Die erste Eigenschaft, die Harmonie, die durch einen, allen in das System eintretenden Farben gemeinsamen Ton erreicht wird, ist eines der großen Schönheitsgeheimnisse, welche stets in der Natur und in solchen Menschenwerken vorherrschen, die der einfache Ausdruck natürlichen Kunstgefühls sind.

Derartige Arbeiten erhalten ihre Färbung meistens durch die natürlichen Töne der zur Anwendung gekommenen Materialien. Diese Töne bilden sodann die Basis und die verbindenden Mittelglieder zwischen den glänzenden Farben, die in der Komposition der Verzierungen auftreten. Dies zeigt sich an den Stroh- und Binsenteppichen der asiatischen, amerikanischen und afrikanischen

Stämme, an den Stickereien auf Leder und Borke der Kanadier, an den chinesischen Geweben aus Rohseide und Baumwolle, an den Verzierungen aus gefärbtem Reis, an farbigen Guttapercha-Ornamenten, an den Terrakottavasen der Griechen und den Specksteingefäßen der Chinesen und Indier.

Gegenstände dieser Art sind nicht allein außerordentlich interessant für das Studium der Farbenbehandlung, sondern sehr oft gleichzeitig auch vortreffliche Muster ornamentaler Kunst überhaupt. Zu dieser Art von kunstindustriellen Erzeugnissen gehören die schönen Specksteingefäße M. 102 und M. 103, welche mit ihren eingelegten Steinen den oben besprochenen Emaillen verwandt sind, insofern als letztere die zu diesen Arbeiten verwandten natürlichen Materialien nachzuahmen scheinen.

Selten erfüllen Werke aus früheren Kunstperioden jene wichtigste Aufgabe der ornamentalen Kunst, nämlich die einzelnen dekorativen Teile der Gesamtwirkung in angemessener Weise unterzuordnen, namentlich die orientalische Kunst leidet nicht selten an zu geringer Beobachtung dieses Prinzips, an ihren Erzeugnissen sind Blumen und Ornamente oft wie Netzwerk über das Ganze ausgebreitet. Hiervon macht das oben erwähnte Schwert eine sehr glückliche Ausnahme, wenn auch das genannte althergebrachte Prinzip nur durch seine zweifache Anwendung neutralisiert zu sein scheint.

Die hier besprochenen, für Erzeugnisse der ornamentalen Kunst wichtigen Eigenschaften finden sich in ägyptischen und noch mehr in griechischen Ornamenten und Geräten vereinigt; außerdem übertreffen letztere die orientalischen Arbeiten durch die Feinheit und den Reiz ihrer allgemeinen Formen und Linien. Es wäre daher von größter Wichtigkeit, eine größere Anzahl antiker ornamentaler Arbeiten in unserem Museum zu besitzen behufs einer Vergleichung mit orientalischen, mittelalterlichen und modernen Gegenständen.

Die im Museum befindlichen modernen Arbeiten eignen sich

besonders dazu, die Menge der Mittel zu zeigen, über welche die Jetztzeit verfügt, um auch die schwierigsten Stoffe mit Leichtigkeit behandeln zu können; gleichzeitig aber liefern einige derselben den Beweis, welche große Gefahr für den Fortschritt wahrer Kunst gerade in dieser Leichtigkeit der Behandlung des Materials liegt.

Die Arbeiten von Vechte sind würdig denjenigen von Michel Angelo und B. Cellini an die Seite gestellt zu werden, einige Vasen sowie andere Arbeiten aus Sèvres sind vortreffliche Muster der modernen Emaillierkunst. Dagegen ist das Schwert M. 55 zwar vortrefflich in der Ausführung, die ornamentalen Teile des Griffes aber sind für den Zweck ungeeignet und an sich ziemlich plump. Das Jagdmesser im Stile des 13. Jahrhunderts von Marcel Frères ist ein schönes Muster der Metallbearbeitung, erscheint jedoch in Stil und Charakter fehlerhaft.

Die Kunst des Waffenschmiedes ist vor allem darauf angewiesen, sich an alte Vorbilder anzulehnen, und doch werden diese von den Waffenfabrikanten weit weniger studiert und benutzt als es der Fall sein sollte; allerdings ist die Verwendung und Verarbeitung alter Vorbilder für moderne Waffen nicht ganz leicht.

---

4. Ueber den frühesten Stil der Metallkonstruktion und Metalldekoration.

Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, daß Metalle ursprünglich nur für Schmuckgegenstände verwandt wurden und zwar in der Form von Blechen.

Als Amerika durch Kolumbus und Cortez entdeckt und erobert wurde, fand man bei den Indianern Goldbleche in großen Mengen. Im britischen Museum finden sich zahlreiche derartige Verzierungsgegenstände von Gold-, Silber- oder Zinnblättchen. Sie tragen den Charakter großen Altertums und sind mit gepreßten oder durchbrochenen Ornamenten und Figuren verziert.

Es darf daher der Prozeß, Metallbleche zu treiben, zu biegen, zu pressen und zu gravieren, als derjenige angesehen werden, welcher am frühesten ausgeübt wurde.

Der nächste Schritt wird bezeichnet durch die Kunst, Metalldrähte und Filigranarbeiten auszuführen, welche zu derselben Gruppe von Behandlungsweisen gehört.

Man findet Drähte und spiralförmige Schmucksachen in alten etruskischen sowohl als in den germanischen und celtischen Gräbern, ebenso Hals- und Armringe desselben Stiles aus Bronze oder Gold.

Eine dritte Erfindung war die der Ketten, welche zuerst als Schmuckgegenstände, später aber an den Schutzwaffen Verwendung fanden. Dieser Typus erhielt sich in dem morgenländischen Stil der Rüstungen und wurde zur Zeit der Kreuzzüge von den abendländischen Nationen übernommen.

Auch in sehr frühen Zeiten schon wurden Metallfäden für gewebte Stoffe und Stickereien verwandt.

Die Paläste der Könige von Babylon, so berichtet Philostratos, waren mit Teppichen geschmückt, welche, anstatt der Gemälde, Gold- und Silbergewirke zeigten.

Der Typus für die Verzierungen ebener Metallflächen war von jeher die Gold- und Silberstickerei. Beispiele dafür bieten die Mauerverzierungen des Tempels von Jerusalem, die Messingplatten in den christlichen Kirchen.

Die Kunst des Niello und Email sind Erfindungen, welche aus ein und demselben Ursprunge herzuleiten sind. Es gibt Email, welches nichts ist als eine Art von Niello mit glasartiger Masse; eine andere Art des Emails ist von der Juwelierkunst und der Fassung von Edelsteinen herzuleiten und zwar das **émail à cabochon** und **cloisonné**.

Natürlich gibt es sehr verschiedene Stile der Emailkunst, nur der morgenländische Stil hat seinen Grundcharakter nie verändert, soweit als unsere Forschungen ihn zurückverfolgen können.

Die orientalische Kunst ist der absolute Ausdruck und das Resultat eines mehr instinktiven Gefühles für die Verschönerung der Gegenstände des menschlichen Bedürfnisses; dies erklärt die Thatsache, daß nach dem Fall des römischen Reichs der morgenländische Stil oder zum mindesten ein Stil, welcher demselben ziemlich nahe kam, mit allen seinen ursprünglichen Motiven wieder auflebte und zwar selbst unter Völkerschaften, unter denen morgenländischer Einfluß in keiner Weise bestimmend sein konnte.

Die Arbeiten der Kunstindustrie der ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung scheinen in unmittelbarem Zusammenhange mit den Erzeugnissen des frühesten Altertums zu stehen.

Diese Stilart zeigt der Goldschmuck, welcher in dem Grabe Childerichs bei Tournay gefunden wurde, sowie der kaiserliche Schmuck Karls des Großen, der gegenwärtig in Wien aufbewahrt wird.

Möbel und Geräte für das häusliche Leben.

Der Geschmack für reiche und glänzende Einrichtungen und Geräte ging dem Bedürfnis für feste Niederlassungen lange voran. Hölzerne, ganz mit Goldblech bedeckte Geräte zeigen die früheste Form dieses Zweiges der Industrie. Einige assyrische Gegenstände dieser Art befinden sich im britischen Museum; derselbe Stil herrschte sowohl bei den Etruskern als auch bei den Griechen in früheren Perioden.

Die Aegypter scheinen diesen Metallblechstil nicht gepflegt zu haben*). Die ägyptischen Möbel tragen den mageren Charakter geschmiedeten oder gegossenen Metalles.

Die assyrischen Kriegswagen waren augenscheinlich in dem vorbesprochenen Stile ausgeführt, die ägyptischen dagegen in Metallguß.

Dasselbe Konstruktionsprinzip herrschte auch in der früh mittelalterlichen Zeit im abendländischen Europa.

Der Kaiser Otto öffnete das Grab Karls des Großen in Aachen, im Jahre 1000. Man fand den Kaiser auf einem hölzernen, mit Goldblech überzogenen und mit Edelsteinen verzierten Thron sitzend, der demnach im Stile dem in Wien aufbewahrten Schmucke ähnlich sein mochte. In der Lebensbeschreibung Karls des Großen von seinem Geheimschreiber Eginhard findet sich eine Liste der wertvollsten Gegenstände, welche zum Haushalte des Kaisers gehörten, sie ist deshalb von großem Interesse für die Kenntnisse der Metalltechnik jener Zeit.

Unter anderen Dingen von Wert werden die von Gold und Silber getriebenen und mit Einlagen verzierten Tische erwähnt, auf denen die Stadtpläne von Konstantinopel und von Rom, sowie andere derartige Darstellungen zu sehen waren.

---

*) Doch erwähnt eine ägyptische Stele im Museum von Bulag Götterbilder aus vergoldetem Holz, sowie aus Gold und Silber, welche Cheops im Isistempel bei der großen Sphinx stiftete. Anm. d. Herausg.

Die erzbischöflichen Stühle in einigen Kirchen Deutschlands und Italiens sind, obgleich in Marmor ausgeführt, doch hölzernen, mit Metallblech belegten Mustern nachgebildet.

Die Verwendung des Metalls für Schutzwaffen.

Die Verwendung der Metalle für Schutzwaffen ist sehr alt. Die Griechen und Römer kannten die orientalische Art der Anwendung derselben in der Form von Kettenpanzern nicht.

Die griechischen und römischen Schilderhelme und Harnische zeigen eine ausgebildete Anwendung des Prinzips, dünne Metallplatten durch Biegung (corrugation) zu verstärken; es ist dies ein sehr bedeutsames Moment für die Geschichte der Metallkonstruktion.

Der griechische Harnisch war genau passend nach den Teilen geformt, welche er zu schützen bestimmt war. Interessant sind die Erwähnungen von Metallkonstruktionen im Homer, Ilias 18, 478.

Die Schilder des Achilles, die des Diomedes und andere bestanden nach den Beschreibungen der griechischen Poeten aus fünf verschiedenen, übereinandergelegten Metallplatten. Eisen — Bronze — Zinn — Gold und Silber. Die Bildhauer haben sich stets mit Vorliebe der Aufgabe hingegeben, den Schild des Achilles mit all den reichen Verzierungen und Emblemen nach der Beschreibung Homers wiederherzustellen.

Sehr gute Exemplare griechischer Rüstungen enthält das britische Museum.

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Hohlkonstruktion in Metall zuerst von griechischen Waffenschmieden bewußterweise durchgeführt wurde. Derselbe Fall trat ein im 15. Jahrhundert, nach der Einführung der Feuerwaffen.

Es war natürlich, daß später dasselbe wichtige Konstruktions-

prinzip auch für andere Konstruktionen und namentlich im Bauwesen in Anwendung kam.

Wir haben mehrere Belege dafür, daß die Römer es ebenfalls annahmen und praktisch verwerteten. Ein Beispiel hierfür ist das Dach des Pantheon, welches ehemals aus zusammengenieteten röhrenförmigen (tubularen) Bronzebalken bestand. Das ganze Gewölbe des Gebäudes war mit Bronzeplatten gedeckt, welche zur Zeit Sixtus V. durch den Architekten Borromini abgenommen wurden, um den großen Baldachin in St. Petri daraus zu gießen.

Die antiken Bronzethore geben ein zweites Beispiel von Tubularkonstruktion. Die Geschichte der Bronzethore ist ein sehr interessanter Teil der allgemeinen Kunstgeschichte, denn die Thore boten von jeher den besten Künstlern Vorwürfe und Gelegenheiten zur Bethätigung ihrer Meisterschaft.

Die älteste Form der Metallthore war nichts anderes als ein Ueberzug von Metallplatten, welche auf die hölzernen Thorflügel genagelt wurden; so waren die silbernen Thore von St. Peter, welche ihrer wertvollen Bekleidung wegen (das Silber hatte ein Gewicht von 975 Pfund) durch die Sarazenen im Jahre 846 beraubt wurden.

Die Thore von St. Peter und St. Paul in Rom zeigten diesen Stil in derselben Einfachheit. Bei der Zerstörung dieser letzteren alten Basilika durch Feuer vor ca. 20 Jahren gingen diese Thore mit zu Grunde *).

Dagegen gehörten ältere Thore, welche in Deutschland von sächsischen Gießern in Hildesheim ausgeführt wurden, weit mehr dem entwickelten römischen Stile an, sie hatten Füllungen, welche hölzernes Rahmenwerk nachahmten. In dieser Weise sind auch die berühmten Bronzethore des Cinque Cento ausgeführt.

---

*) Bruchstücke davon sind in Kisten verpackt von Piper vor mehreren Jahren im Kloster von St. Paul aufgefunden worden. Anmerk. d. Herausg.

5. Bericht über die Abteilung für Architektur-, Metall- und Möbeltechnik und praktisches Entwerfen*).

Ich habe die Ehre, einen Bericht über den Stand und die Leistungen der Abteilung für Metall- und Möbelarbeiten seit ihrem Bestehen zu unterbreiten.

Der Lehrzweig der praktischen Kompositionslehre ist mir erst seit letztem Semester anvertraut worden; doch habe ich dieselbe in dem von mir angenommenen weiteren Sinne bereits seit der Eröffnung meiner Abteilung zur Grundlage meiner Lehrmethode gemacht.

Die geringe Kenntnis der Komposition sowie der Ausführung, die Unkenntnis der architektonischen Grundlehren des Zeichnens, des Stiles, der Schönheit im allgemeinen, die Unkenntnis der Thatsache endlich, daß ein hoher Grad künstlerischer Vollendung mit industrieller Kunst vereinbar, ja für dieselbe absolut erforderlich ist, scheinen mir die Hauptursachen der Erscheinung zu sein, daß unsere jungen Künstler gewöhnlich wenig Geschmack für, dagegen eine Art von Vorurteil und Geringschätzung gegen diesen interessanten Kunstzweig zeigen. Sie glauben oft, daß sie ihre Kunst und ihre Stellung herabwürdigen, sobald sie sich der industriellen Kunst, dem Dienste der Nützlichkeit widmen.

---

*) Abgedruckt in: First report of the Department of science and art (1854) pag. 210 u. f.

Mehrere Studierende, welche in meine Abteilung bei ihrer Eröffnung eintraten, waren in den akademischen Grundlehren des Zeichnens und Malens ziemlich weit vorgeschritten, sie waren geschickte Zeichner und Modelleure; aber sie zeigten alle in einem nicht geringen Maße das eben erwähnte Vorurteil. Da ich aus meiner früheren Erfahrung wußte, wie nutzlos es sei, gegen derartige Ansichten zu predigen, so wartete ich eine Gelegenheit ab, um sie mit einem Male in die Praxis und damit sozusagen auf experimentellem Wege in die Kenntnis der Schwierigkeiten, der Mittel, Freuden und Vorteile der praktischen Kunstzweige einzuführen.

Diese Gelegenheit bot sich mir, als mir die Ausführung der Metallteile des Bestattungswagens des Herzogs von Wellington übergeben wurde. Zwei Modelleure, Herr Whittaker und Herr Wills, führten nach meinen Arbeitszeichnungen und unter meiner speciellen Leitung die Modelle zu den ornamentalen Teilen des Wagens aus und wurden später von mir mit der Beaufsichtigung der Arbeiten des Formens, Gießens und Ciselierens dieser in Bronze gegossenen Teile betraut.

Ein dritter Schüler wurde später dazu verwandt, einige Teile der Verzierungen des Wagens zu ciselieren, da diese Arbeit sonst wegen Kürze der Zeit nicht hätte bis zum Bestattungstage vollendet werden können. Einer dieser Herren wurde infolge seines Anteiles an dieser Arbeit kurz darauf in einem unserer größten industriellen Etablissements in Sheffield als Modelleur angestellt.

Einige andere praktische Arbeiten, allerdings von geringerer Erheblichkeit, wurden seitdem in der Abteilung ausgeführt. Zum Beispiel neben einigen anderen Mobilien und architektonischen Einzelheiten ein großes von Sir James Emerson Tennant in Auftrag gegebenes Buffet oder Sideboard, welches durch eingeborne Arbeiter der Insel Ceylon in Ebenholz ausgeführt wurde. Die beiden Studierenden, welche dazu erwählt wurden, unter

meiner Leitung die Detailzeichnungen zu diesem Stücke auszuarbeiten, genossen auf diese Weise einen zwar kurzen aber sehr nützlichen Kursus im praktischen Entwerfen, welcher, wie ich glaube, ihnen sehr zu statten kommen wird.

Einige andere Schüler hatten mehrere der interessanteren Stücke der Metallarbeiten des in Verbindung mit der Schule stehenden Museums zu kopieren; zwei Schüler der Architekturklasse machten ihre Anfangsstudien im architektonischen und Ornamentenzeichnen.

In der im letzten Mai eröffneten Ausstellung von Mobilien in Gorehouse leitete ich das Abzeichnen, Modellieren und Abformen der wichtigsten Stücke. Eine interessante Sammlung von Zeichnungen und Abgüssen war das Ergebnis dieses praktischen Kursus und manche der Schüler, welche bis dahin sehr wenig von architektonischer Zeichnung, Proportion und Ornamentik kannten, haben Gelegenheit gehabt, in derartige Arbeiten sich hineinzufinden.

Seitdem mir die Professur des praktischen Entwerfens in den vorgenannten Branchen übertragen worden ist, mußte ich ein anderes System für meinen Unterricht annehmen. Früher hatte ich lediglich solche Schüler unter mir, welche sich infolge ihrer vorhergegangenen akademischen Lehrzeit und in dem Gedanken, für eine Laufbahn der hohen Kunst bestimmt zu sein, oft nur zu sehr gehoben fühlten, während ich jetzt bemüht sein muß, eine etwas höhere Richtung und etwas künstlerisches Empfinden Schülern mitzuteilen, welche zumeist nur Arbeiter sind und sich zu ausschließlich nur Studien von direkt praktischer Verwendung hingeben wollen. Diese Schüler besuchen den Unterricht meist nur für kurze Zeit; ich habe deshalb ein System angenommen, dieselben in medias res einzuführen und ihnen die Prinzipien und Elemente des Zeichnens und des Komponierens beizubringen, indem sie sich an Arbeiten versuchen; an welche sie in einem mehr ausgearbeiteten und systematischeren Unterrichtskursus vielleicht erst später herantreten würden.

Die meisten dieser Schüler hatten, als sie vor 3 Monaten eintraten, keine Ahnung von perspektivischem Zeichnen und sind jetzt imstande, schwierige perspektivische Aufgaben zu lösen, was sie gewiß nicht vermöchten, wenn der perspektivische Unterricht nach der üblichen Methode betrieben worden wäre. Ich beginne gewöhnlich mit einer kurzen Erläuterung der ersten Elemente des Zeichnens überhaupt und den einfachsten Lehren der geometrischen Projektion, da ich bei den meisten meiner Schüler diese Vorkenntnisse sehr vernachlässigt finde.

Es ist zum Teil bereits erwähnt worden, in welcher Ausdehnung ich oder meine Schüler durch Fabrikanten oder Private in Anspruch genommen wurden; doch muß ich bemerken, daß ich außer den erwähnten Aufträgen verschiedene, an mich persönlich erteilte, in Gegenwart und teilweise unter Zuziehung und Beihilfe meiner Schüler ausführte. Der Gedanke, diejenigen Beziehungen zu betrachten, welche zwischen der praktischen Benutzung und der künstlerischen Konzeption irgend eines Artikels bestehen, leitete mich bei der Wahl des Gegenstandes meiner Vorlesungen: Ueber die Verwandtschaft der verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes untereinander und zur Baukunst.

Die erste dieser Vorlesungen hielt ich im Monat Mai als Einleitung und Erklärung meines Systemes, welches ich im Laufe des zweiten Semesters in einer Reihe von Vorlesungen zu entwickeln versuchte. Die Beschaffung einiger Werke und architektonischer Zeichnungen für den speciellen Gebrauch meiner Abteilung erscheint durchaus notwendig und dringend, so z. B. das Werk von Letarouilly, Rome moderne, welches für Bauschulen die beste Sammlung schöner Beispiele moderner Architektur ist. Ein Exemplar dieses Werkes befindet sich zwar bereits in der Bibliothek des Departements; doch sollte ein zweites meiner Abteilung für ihren speciellen Gebrauch übergeben werden. Ich schlage ferner den Ankauf einiger schönen Zeichnungen der besten französischen Ornamentenzeichner vor, wie z. B. diejenigen von

Dieterle. Die französische Art der Behandlung dieses Kunstzweiges ist zweifellos weitaus die feinste.

Meine Vorschläge, betreffend notwendige Verbesserungen im Unterrichte, beziehen sich aber vor allen Dingen auf die Lokalität; die jetzige ist absolut unbrauchbar für eine Zeichenschule: es erscheint mir notwendig, daß die Schüler alle in einem Raum vereinigt seien, damit sie den Vorteil eines Systemes gegenseitiger Anfeuerung und gegenseitigen Unterrichtes genießen, welche ich als die wirksamsten Förderer im Kunstunterrichte kennen gelernt habe.

---

6. Unterrichtsplan für die Abteilung für die Metall- und Möbeltechnik*).

a) System des Unterrichtes.

Die Erfahrung scheint zu beweisen, daß Institute, in denen praktische Kunst oder Kunst überhaupt gelehrt worden soll, ihrem Zwecke dann am besten entsprechen, wenn sie mehr nach dem Muster von Ateliers als von Schulen eingerichtet sind.

Aus diesem Grunde möge es mir gestattet sein, den Wunsch auszusprechen, daß diese Art des Unterrichtes auch für die oben bezeichneten Klassen genehmigt werde. Es würde dieselbe in folgenden Hauptpunkten von dem auf Zeichenschulen und Akademien bisher gebräuchlichen abweichen.

1. In Werkstätten oder Ateliers existiert keine räumliche Trennung der Schüler oder Studierenden nach Alter oder Fortschritten; daher lernen die zwischen Erfahreneren arbeitenden und deren Arbeiten beobachtenden Anfänger schneller und leichter.

2. Die verschiedenen Lehrgegenstände werden nicht systematisch in tägliche und wöchentliche Aufeinanderfolge, noch auch in einzelne Lehrstunden nach einem bestimmten Stundenplan eingeteilt, ausgenommen die eigentlichen Vorlesungen und solcher Unterricht, zu welchem besondere Vorbereitungen für Experimente, praktische Vorführungen und Versuche &c. erforderlich sind, oder

*) Abgedruckt in: First report of the Department of practical art (1853) pag. 372 u. f.

endlich solche Unterrichtsfächer, an denen die Studierenden der einen Abteilung mit denen anderer Abteilungen zusammen und unter eigenen Lehrern teilnehmen sollen.

3. Die Studierenden unterstützen den Vorstand des Ateliers in seinen praktischen Arbeiten. Auf solche Weise kommen sie in mancherlei Berührung mit der Praxis und haben die beste Gelegenheit, sich praktischen Sinn und Erfahrung anzueignen.

---

b) Gegenstände des Unterrichtes.

1. Grundzüge des geometrischen Zeichnens einschließlich Perspektive und Schattenprojektion 2c., durch Beispiele erläutert, welche so zu wählen sind, daß sie zugleich als Uebungen dienen für die Proportionen und elementaren Formen der technischen Kunst und der Architektur, sowie für die Konstruktion. Diese Uebungen müssen noch mit dem Unterrichte im Modellieren verbunden werden.

2. Die Grundlehren des Stiles, erläutert durch Beispiele, welche die Schüler zu kopieren haben. Diese Studien sollten zugleich als Studien der Technologie und der Geschichte der Kunstindustrie dienen.

Die Vorlagen sind entweder wirkliche Gegenstände des Kunsthandwerkes, oder getreue Kopien solcher Gegenstände, d. h. Modelle in Gips oder anderen Materialien, endlich Zeichnungen.

Für gewöhnlich werden diese Modelle durch Zeichnung kopiert und eventuell koloriert. Unter gewissen Verhältnissen dürfte es aber wünschenswert erscheinen, sie mittels Modellierens zu kopieren, und muß für Gelegenheit gesorgt werden, daß dies, sei es in Thon, Gips oder Wachs, geschehen kann.

---

c) Komponieren einzelner Gegenstände des Kunsthandwerks.

Dieser wichtige Teil des Kunstunterrichtes, wie die Erfindung ganzer Gegenstände oder deren dekorative Ausschmückung anzufassen und zu betreiben sei, wird gegenwärtig zu sehr vernachlässigt, und täglich sehen wir, daß geschickte Modelleure und Zeichner, die in der Anatomie vollkommen fest sind und mit Leichtigkeit alles, was sie vor sich sehen, richtig und wahr darstellen können, nur geringe Fertigkeit in der Komposition zeigen. Die Studierenden bringen zumeist ihre ganze Zeit damit hin, daß sie nach der Natur kopieren und Studien machen, ohne je dazu zu kommen, ihre Kräfte an eigenen Erzeugnissen zu prüfen.

Diese Kopien und Studien würden die Studierenden weit mehr interessieren und deshalb mit weit größerem Eifer angefaßt und von größeren Fortschritten gekrönt sein, wenn sie mit irgend einer eigenen Konzeption des Studierenden in Zusammenhang gebracht würden, zu deren weiterer Durchbildung und Ausarbeitung die direkt nach vorhandenen Gegenständen gemachten Studien gebraucht würden.

Das Talent und der Sinn für Komposition würde auf solche Weise von Anfang der künstlerischen Ausbildung an weit mehr Ermutigung finden.

Ich gestatte mir deshalb, für die Studien in der mir unterstehenden Abteilung nachfolgende Vorschläge zu machen.

---

d) Konkurrenzen zwischen den Studierenden.

Konkurrenzen zwischen den Studierenden der Abteilung für Metallotechnik sollten regelmäßig jeden zweiten Montag stattfinden.

Die Studierenden sollen einen Tag verwenden dürfen zur Entwerfung von Skizzen für irgend einen Gegenstand des Kunstgewerbes; die Aufgabe muß ihnen durch den Professor mittels

geschriebenen Programms am Morgen des für die Konkurrenz angesetzten Tages bekannt gegeben werden.

Zwei derartige Programme sollen zu gleicher Zeit ausgegeben werden, das eine für Anfänger, das andere für die weiter vorgeschrittenen Schüler, doch sollen, wie bereits oben hervorgehoben, die Schüler lediglich nach dieser Unterscheidung klassifiziert werden.

Die Skizzen müssen am Abend desselben Tages eingeliefert werden, andernfalls sind dieselben von der Konkurrenz ausgeschlossen.

Sobald als möglich nach der Konkurrenz hat der Professor eine kritische Uebersicht über die eingelieferten Skizzen zu geben, darauf kann es den Schülern unter sich überlassen bleiben, die Skizzen zu besprechen und die vorzüglicheren zu bezeichnen.

Die Skizzen werden später den Vorstehern des Departements mit einigen erklärenden Erläuterungen überreicht behufs Bestimmung und Verteilung etwaiger Preise; dieselben sollten in kleinen Belohnungen und amtlichen Zeugnissen bestehen und den beiden besten Arbeiten zukommen.

Außer diesen kleinen Konkurrenzen sollten zweimal des Jahres Konkurrenzen für durchgeführte Arbeiten stattfinden.

Die Programme für diese größeren Konkurrenzen sollten an den Montagen der Monate April und September verteilt werden und es sollte für die Ausführung der Arbeiten sechs Wochen Zeit gelassen werden.

Die zweite dieser größeren Konkurrenzen eines jeden Jahres sollte die Hauptkonkurrenz sein, bei welcher der sogenannte große Preis zur Verteilung kommt. Die prämiierten Bewerber sollten Gold-, Silber- und Bronze-Medaillen, sowie offizielle Diplome erlangen können. Die goldene Medaille sollte nur dann verteilt werden, wenn einer der Kandidaten nicht allein die beste der eingegangenen Arbeiten geliefert, sondern sich durch dieselbe auch an sich in besonderer Weise ausgezeichnet hat. An den Besitz

einer solchen Medaille sollten sich nachhaltige Vorteile für den weiteren Fortgang der Studien der Betreffenden knüpfen; die auf solche Weise prämiierten Arbeiten gehen in den Besitz des Departements über.

Die andere, erste jährliche Konkurrenz würde ganz in derselben Weise eingeleitet und durchgeführt werden, wie die eben besprochene zweite, nur mit dem Unterschiede, daß keine höheren Preise als nur die silbernen Medaillen erlangt werden könnten.

Die Details dieser Konkurrenzen müßten und könnten auf den eben vorgeführten Grundlagen weiter ausgearbeitet werden, sobald ihre Annahme im Prinzipe beliebt werden sollte.

---

e) Besuche von Museen, Werkstätten und Fabriken.

Die Lehrer sollten in gewissen Zwischenräumen mit ihren Schülern die öffentlichen und privaten Kunstgewerbe- und Antikensammlungen besuchen und historische, statistische und technologische Erklärungen der daselbst zu besichtigenden Gegenstände geben.

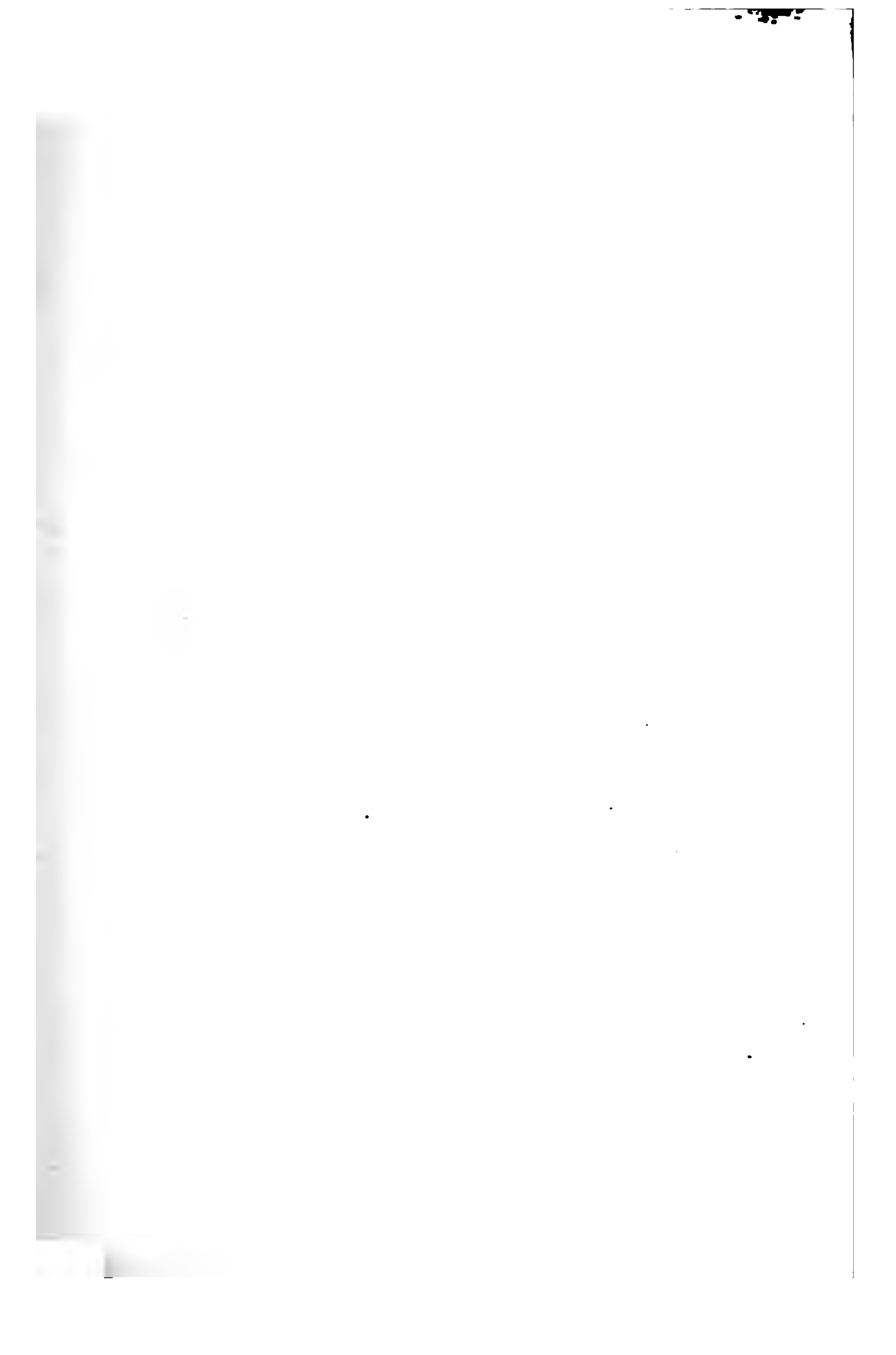
---

f) Vorlesungen.

Es sollten allgemeine Vorlesungen über die Beziehungen der verschiedenen Zweige der technischen Künste zu einander und zur Architektur, einschließlich der Geschichte und Charakteristik der Stile, der Geschichte der Kunst und der Technologie gehalten werden, sowie für die Schüler der Abteilung für Möbel- und Metallotechnik Specialvorträge über verschiedene Zweige ihres Studiums, und würden Modelle zur Erläuterung zu benutzen sein. — Die Studierenden sollen Gelegenheit haben und dazu veranlaßt werden, den Vorlesungen über Physik, Mineralogie, Chemie, Metallurgie 2c. zu folgen, welche im Museum für technische Geologie gehalten werden.

B.

Archäologie der Architektur.



1. Entdeckung alter Farbenreste an der Trajanssäule in Rom*).

Herrn Dr. Kellermann!

Eine lange Erfahrung und vielfache Studien über die Bemalung der Monumente griechischer Baukunst erweckten in mir die begründete Annahme, daß sich auch in Rom noch irgend ein Beleg für solche Bemalung finden müsse, und in der That kann ich mit Genugthuung Ihnen die Mitteilung machen, an der Trajanssäule zweifellose und keineswegs unerhebliche Reste entdeckt zu haben.

Ich hatte neun Architekten verschiedener Nationalitäten von meinen Absichten in Kenntnis gesetzt und waren dieselben bereit, mit mir eine möglichst sorgfältige Untersuchung des genannten Monumentes zu unternehmen.

Zu diesem Zwecke ließen wir uns am gestrigen Tage mittels Hängegerüsten längs der ganzen Säule von der obersten Spitze nach unten herabziehen und untersuchten dieselbe von allen Seiten mit der größten Aufmerksamkeit, wobei wir insgesamt die Ueberzeugung erlangten, daß sie mit einer keineswegs sehr dünnen Farbenschicht bedeckt gewesen war, welche nur an der Südostseite, wo Regen und Wind am heftigsten anschlagen, vollkommen verschwunden ist. Dagegen hat sich an den, den gewöhnlichen

*) Zuerst in italienischer Sprache erschienen im Bulletino del Instituto 1833 pag. 92.

Einflüssen der Witterung ausgesetzten Teilen noch eine Goldfarbe in verschiedenen Abstufungen erhalten, welche sich an einigen Stellen dem Rötlichen nähert, an anderen jedoch ein schönes und reines Gelb zeigt, welches man mit Goldfarbe bezeichnen kann.

Unter dem Abacus des Kapitäles ist die Farbenschicht besser als anderswo erhalten und zeigt noch heute das Aussehen der durch die Zeit geschwärzten enkaustischen Farbe, wie man solche am Theseustempel und am Parthenon findet. Die harte Kruste erscheint von harziger Substanz, ist mit kleinen, netzförmigen Sprüngen überzogen, ähnlich dem bitumenhaltigen Firnis der antiken Gefäße, sie zeigte im Bruch eine glas- oder smalteartige Substanz. Sie ließ sich nur mit Schwierigkeit von dem Marmor ablösen ohne die Oberfläche desselben zu beschädigen, und wo dies gelang, zeigte diese letztere eine verwaschene, grünliche und manchmal eine rötliche Färbung. Zwischen den Oven des Kapitäles sind blaue Linien deutlich erkennbar.

Hiernach drängt sich der Schluß auf, daß ursprünglich die ganze Säule mit lebhaften Farben bedeckt war, welche die schönen Skulpturen trotz der großen Höhe vortrefflich zur Geltung bringen mußten.

2. Ueber das Erechtheum *).

Wohl kaum irgend ein Monument des Altertumes hat die gelehrte und künstlerische Welt so vielfach beschäftigt als die Ruinen des Tempels der Minerva Polias oder das Erechtheum auf der Akropolis von Athen.

Von der schönen Arbeit von Stuart bis zu den letzten Mitteilungen von Rhankabè und Tétaz sind sie zu verschiedenen Malen aufgenommen und veröffentlicht worden; aber dennoch befinden wir uns noch im Dunkeln über gewisse Hauptpunkte, welche für denjenigen, der sich mit der Restaurierung dieses rätselhaften Bauwerkes beschäftigen will, gerade von der größten Bedeutung wären.

Mehr als für irgend ein anderes Monument besitzen wir für dieses zahlreiche und authentische Urkunden, sie haben den durch Wissen, Forschergeist und künstlerisches Gefühl gleich ausgezeichneten Männern, welche es versuchten, diese Frage zur Lösung zu bringen, bei ihren Arbeiten zum Ausgangspunkt gedient, und doch gelangte jeder von ihnen zu Resultaten, welche mehr oder weniger in direktem Gegensatz zu denen der anderen standen, so daß die Frage, selbst nach der Arbeit des Herrn Thiersch, welche im Jahre 1849 unter dem Titel: „Ueber das Erechtheum auf der Akropolis zu Athen" erschien, eine offene geblieben ist.

*) Dieser Aufsatz ist im Originaltext französisch verfaßt, wahrscheinlich für ein französisches Blatt; er bezieht sich wesentlich auf denselben Gegenstand, wie die eingehendere, S. 122 f. folgende, Abhandlung und stammt wie diese ohne Zweifel vom Ende des Jahres 1852 oder Beginn 1853. Vielleicht ist dieser Aufsatz aber auch erst 1854 entstanden, zu einer Zeit, da der Verfasser in regem wissenschaftlichen Briefwechsel in französischer Sprache mit dem Architekten Falkener stand.

Der gelehrte Verfasser verspricht in der Einleitung dem Zweck und der Idee dieses Gebäudes auf den Grund zu kommen und die Bedeutung des Ganzen sowie seiner Details festzustellen. Weiterhin zählt er uns alle die Untersuchungen und Entdeckungen auf, welche rücksichtlich dieses Bauwerkes gemacht und unternommen worden sind, seit Spon bis zur neuesten Zeit, nachdem die Ruinen von ihrem Schutte befreit worden sind.

Als zu den neuhinzugekommenen, für unser Gebäude Bedeutung habenden Dokumenten gehörend rechnet er auch einige mit Inschriften bedeckte Marmorplatten, welche im Jahre 1836 unter dem Schutte der Pinakothek neben den Propyläen gefunden und zum erstenmale in den Ephémerides archéologiques d'Athènes publiziert worden sind.

Herr Thiersch gibt im Verfolge seiner Arbeit den Text sowie ein Facsimile dieser wichtigen Inschrift, was gewiß nicht der am wenigsten interessante Teil seiner Schrift ist. Später werde ich Gelegenheit haben zu erklären, weshalb ich zweifle, daß diese Inschrift irgend welche Beziehung zu dem in Frage stehenden Monumente habe, wenngleich es scheint, daß niemand etwas anderes darin gesehen habe als eine Rechnungsablage über die für die Vollendung derselben gemachten Ausgaben.

Der dritte Abschnitt der Untersuchung ist der Beschreibung des Bauwerkes gewidmet, so wie dasselbe nach dem gegenwärtigen Zustande der Ausgrabungen zu erkennen ist.

Es ist sehr zu beklagen, daß Herr Thiersch in diesem Artikel Thatsachen mit Annahmen zusammenwirft, die er gleichfalls für solche hält; dies nimmt der Abhandlung einen Teil ihres Interesses und hat Herrn Thiersch viele Gehässigkeiten von seiten seines Gegners, des Herrn Boetticher, eingetragen.

Man hat unter dem Niveau des östlichen Portikus des Gebäudes die Mauern der Cella aufgefunden und zwar zum Teile aus dem porösen Piräussteine ausgeführt, während im übrigen die Mauern aus weißem Marmor hergestellt sind. Die

Vorderseite der von Piräussteinen ausgeführten Mauern, sowie auch einige Marmorquadern, sind unbearbeitet gelassen. Die Schichten der unbearbeitet gebliebenen Steine bilden eine unregelmäßige Abtreppung zwischen dem Niveau des östlichen Portikus und der Scheidemauer, deren Spuren sich erhalten haben, und welche vier Meter von der westlichen Mauer (dem Halbsäulenportikus) entfernt ist.

Die unbearbeiteten Schichten der Südseite erstrecken sich auf eine größere Länge als die entsprechenden Schichten der gegenüberliegenden nördlichen Seite.

Diese Thatsachen mit der anderen zusammengehalten, daß man in gewöhnlichen Stein ausgeführte Substruktionen von Mauern und Pfeilern gefunden hat, welche dem Cellaraum parallel (Nord—Süd) und in drei Schritten Abstand von denselben liegen, haben Herrn Thiersch zu der Annahme geführt, welche er ohne weiteres als ein unbedingtes Ergebnis der Ausgrabungen hinstellt, daß nämlich von jeder Seite der Cella und zwar von einer gemeinsamen Plattform aus, welche an der einen Seite schmäler war als an der anderen, Treppenstufen hinab und zu Gräbern und nicht minder problematischen Heiligtümern geführt hätten.

Um sich in seinen Ansichten nicht selbst irre zu machen, übergeht hier Thiersch vollständig eine andere Scheidemauer, welche Herrn Tétaz zufolge die Cella des Tempels teilte und von welcher der eben genannte Herr Spuren gefunden zu haben behauptet.

Dies ist um so ärgerlicher für Herrn Thiersch, da man diese Mauer in dem von ihm mitgeteilten Plan des Tempels angegeben findet, welcher wahrscheinlich dem Werke des Herrn Stuart entnommen ist. Ich kann hier nicht umhin meinem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, daß Herr Thiersch es unterlassen, seiner Abhandlung etwas sorgfältiger ausgeführte Zeichnungen beizugeben. Keine derselben ist mit einem Maßstabe versehen und die Durchschnitte des Tempels sind äußerst flüchtig skizziert,

während doch die ganze Beweisführung des Herrn Thiersch sich auf Daten stützt, welche durch dieselben zur Anschauung gebracht werden sollten. Die Ansicht des Tempels kann nicht, wie Herr Thiersch S. 98 sagt, diejenige sein, welche Herr Metzger im Jahre 1831 aufgenommen hat, denn zu jener Zeit ließ der Trümmerschutt des Tempels die Terrassen nicht erkennen, welche ihm als Basis dienen und auf dieser Tafel dargestellt sind. Endlich entbehrt die Thüre des nördlichen Portikus, wie Herr Thiersch sie gibt, ihres schönsten und wichtigsten Schmuckes, der Konsolen.

Der vierte und fünfte Abschnitt ist einer Prüfung der Stellen aus Homer und Herodot gewidmet, die auf unser Monument Bezug haben. Sie dienen dem Autor als Stütze für das von ihm angenommene Restaurationssystem, auf welches wir später zu sprechen kommen werden, sowie als Anlaß zu gelehrten Abschweifungen.

Der sechste Abschnitt behandelt die berühmte Inschrift, welche, obgleich sie zu vielen gelehrten Publikationen Anlaß gegeben, doch bis dahin noch keine in allen Teilen befriedigende Erklärung gefunden hat.

Dieser Bericht über den Zustand, in welchem das noch unvollendete Bauwerk sich vier Jahre nach der sicilischen Katastrophe befand, enthält einige Unklarheiten, von denen ich diejenigen erwähnen werde, welche sowohl für die Frage der Restauration unseres Tempels als auch für das von Bedeutung sind, was ich bezüglich der neuerdings gefundenen Inschrift zu sagen habe, die man in gleicher Weise zu demselben in Beziehung bringen will.

In diesem Inventar sind die Plätze der in den verschiedenen Abschnitten aufgezählten Gegenstände entweder durch die Himmelsgegend bezeichnet oder durch die Nähe anderer als bekannt vorausgesetzter Lokalitäten, so daß für denjenigen, welcher sie aufsuchte, kein Zweifel übrig blieb.

In dieser Weise erscheint der östliche Portikus in der Inschrift unter dem Namen: *ἡ πρόστασις ἡ πρὸς ἕω*. Der nördliche Portikus heißt: *ἡ πρόστασις ἡ πρὸς τοῦ θυρώματος*, der Karyatiden-Portikus: *ἡ πρόστασις ἡ πρὸς τοῦ κεκρωπίου* und endlich die Mauer mit den Halbsäulen ist bezeichnet: *ὁ τοῖχος ὁ πρὸς τοῦ πανδρωσείου*, oder auch: *ὁ τοῖχος ὁ πρὸς νότου*.

Von diesen vier Bezeichnungen sind die ersten beiden nicht zweifelhaft, während die beiden folgenden es deshalb sind, weil wir nicht mehr wissen, ob die beiden Lokalitäten, deren in ihnen Erwähnung geschieht, sich in dem Gebäude selbst oder außerhalb desselben befanden.

Herr Thiersch legt seinem Restaurationssysteme die Annahme zu Grunde, daß sie sich im Innern des Gebäudes befanden und beide in dem Raume von 4 Meter Breite und ungefähr 6 Meter Länge, welcher von der Mauer mit den Halbsäulen und der Scheidemauer eingeschlossen ist, von welcher letzteren zweifellose Spuren sich erhalten haben. Doch ist diese Annahme durch nichts bewiesen, ja sogar sehr unwahrscheinlich, während die entgegengesetzte Hypothese sehr annehmbar scheint, und die Restauration der ganzen Anlage sehr erleichtert, welche das Doppelheiligtum der Athene und des Erechtheus bilden mochte, von dem wir einige Teile in Ruinen vor uns sehen.

Was nun das Kekropion anbetrifft, so scheint mir, daß dasselbe sich auf dem höher liegenden Teile der Plattform der Akropolis befinden mußte, welcher in den Zeiten der ersten Kolonisierung Attikas, deren Repräsentant die mythische Persönlichkeit des Kekrops ist, sich zu den anliegenden jedoch niedrigen Teilen desselben Plateaus ebenso verhalten mochte, wie später die ganze Akropolis zur unteren Stadt.

Diese höhere, nach diesem Heros benannte Terrasse umschloß die Südseite und die Ostseite des Tempels bis an die Nordostecke desselben, der demnach in seinen höher gelegenen Teilen durch sie bestimmt wurde.

Das Pandroseum bildete einen Teil des tiefer liegenden Plateaus, welches der zweiten mythischen Dynastie geweiht war, deren Mitglieder Erechtheus und seine ältere Schwester Pandrosos waren. Mit der Zeit entstanden auf diesem geheiligten Boden verschiedene den neuen Lokalgottheiten geweihte Gebäude, welche jedoch nur einen Teil des Raumes einnahmen, während das übrige unbedeckt blieb.

In diesen unbedeckten Teil des heiligen Platzes muß man sich eine große Anzahl jener Heiligtümer untergebracht denken, welche uns große Verlegenheiten bereiten würden, wenn wir allen ihren Platz in dem engen Umkreis des eigentlichen Tempels anweisen wollten.

Das Pandroseum ist demnach dieser offene Teil, das Fanum, in welchem zwischen anderen Pflanzungen, deren die Schriftsteller Erwähnung thun, der heilige Oelbaum der Athene sowie der Altar des *Ζεῦς ἑρκεῖος* und wahrscheinlich noch viele andere gottesdienstliche Denkmale standen.

In solcher Anlage des Tempels, indem er dem einen sowie dem anderen Plateau in gleicher Weise angehört, scheint sich eine bewunderungswürdige Symbolik der engen Verbindung zwischen dem älteren Kultus des Poseidon und demjenigen der Athene auszusprechen. Doch muß ich es den Gelehrten überlassen, durch archäologische Beweise das zu erhärten, was der Architekt als Axiom annimmt.

Es möge mir gestattet sein, noch einen Punkt hervorzuheben, bezüglich dessen die gelehrten Ausleger der Inschrift mir im Irrtum scheinen.

Den Ausdruck § 7 b (nach Böckh) *τῆς ἐπωροφίας σφηκίσκους καὶ ἱμάντας ἀθέτους* faßt Böckh so auf, als wenn von Holzteilen einer Zimmerarbeit die Rede wäre, und Herr Thiersch, der sich der Wahrheit nähert, indem er den Ausdruck auf Steine bezieht, aus denen der nördliche Plafond konstruiert sei, irrt sich ebenfalls, da er die himantes für die langen Balken

ansieht, welche über dem Portikus liegen. Diese langen Balken waren von jeder Seite eingeschnitten, um die steinernen Zwischenstücke aufzunehmen, welche die beiden kurzen Seiten des Rahmens, auf dem die kassettierten Platten liegen, bildeten. Diesen beiden Einschnitten verdankten diese großen Balken den auffallenden Namen: Große Wespen, sphekiskoi, keineswegs die kleinen Zwischenstücke, welche vielmehr die himantes oder stroteres (Bänder, Verbandstücke) genannt wurden.

Das Wort *καλχαὶ* scheint mir ebensowenig in seiner richtigen Bedeutung von den Gelehrten aufgefaßt worden zu sein, doch wird davon später die Rede sein, bei Besprechung der neuerdings gefundenen Inschrift.

Nach seinem Artikel VI hält Herr Thiersch es für zweifellos, daß diese letztere sich in gleicher Weise auf unseren Tempel beziehe, und zwar weil in derselben von dem Kekropion, von einer nach Osten gelegenen Säulenstellung, von einer Prostasis und von dem Blei gesprochen wird, welches zur Befestigung der Skulpturen gedient habe*); endlich, weil einige Teile desjenigen Gebäudes, von welchem die Inschrift handelt, im jonischen Stil ausgeführt waren.

Alle diese Gründe erscheinen mir nicht sehr zutreffend, und eine Prüfung der Inschrift führt sehr bald zu ernsten Schwierigkeiten, sobald man versucht, sie auf unser Monument zu beziehen, während sie dem großen hypostylen Saale der Propyläen mit ihren östlichen und westlichen Portiken und ihren jonischen Säulen im Innern ausgezeichnet entspricht. Daß man sie in der Nähe dieses Gebäudes gefunden hat, ist schon erwähnt worden. Um das, was ich behauptete, zu erhärten, bin ich genötigt, an die Geduld des Lesers zu appellieren, indem ich so kurz wie möglich den Inhalt der erwähnten Inschriften resümiere. Dieselbe ist

*) Herr Thiersch bemerkt dazu: Um die Reliefskulpturen auf dem eleusinischen Stein zu befestigen. Diese letztere Worte finden sich nicht in der Inschrift. Anmerk. des Verfassers.

verstümmelt und es bestehen nur noch zwei größere Stücke (Nr. 56 und 57) nach Herrn Thiersch, sowie einige kleinere Bruchstücke, von denen Herr Thiersch nur eines mitteilt (Nr. 58).

Sie enthält einen Rechenschaftsbericht über die Summen, welche seitens der Prytanen, der Kommission zur Ueberwachung des in Rede stehenden Bauwerkes, vorgeschossen waren.

Die Ausgaben unterscheiden sich in tägliche Löhne, wie sie an die bei der Ausführung beschäftigten Arbeiter und Künstler ausgezahlt wurden, und in Ausgaben für die Beschaffung von Materialien, in Verwaltungskosten 2c. Jedes von der Kommission angestellte und bezahlte Individuum ist namentlich aufgeführt und durch Angabe seiner Heimat und Herkunft näher bezeichnet.

Am Ende jeder Rubrik ist die Summe der darin aufgeführten Ausgaben gezogen.

In einigen Fällen findet man auch Arbeiten in Entreprise übergeben.

Die Löhne sind sehr gering, der Architekt erhielt eine Drachme pro Tag, der Bauführer 30 Drachmen auf 36 Tage, die Arbeiter verdienten denselben Taglohn, die Bildhauer sind am besten bezahlt.

Für das Wachsmodell einer Muschel *καλχή* wurden 8 Drachmen bezahlt, ebensoviel für ein Ornament von Akanthusblättern. Diese beiden Ornamente, deren später Erwähnung geschehen wird, waren für die Verzierung der Deckplatten der Kassetten (*καλύμματα*) bestimmt.

Die Inschrifttafeln sind in 2 Kolonnen abgeteilt.

Erste Tafel. Kolonne A.

§ 1. An die Zimmerleute, welche die Decke aufgelegt (*τὴν ὀροφὴν κατιστᾶσιν*), den gebogenen Unterzug in sein Lager versetzt (*καμπύλην σελίδα*) und die anderen Unterzüge verlegt haben.

§ 2. An die, welche das Gerüst von den Säulen der Prostasis abgenommen haben.

§ 3. An diejenigen, welche das Gerüst für die enkaustische Malerei im Innern (*ἐκ τοῦ ἐντός*) unter dem Plafond (*ὑπὸ τὴν ὀροφήν*) aufgestellt haben.

§ 4. Den Handlangern (*λεκάνας ἀναφορήσασιν*).

§ 5. Den Sägern, welche im Taglohn arbeiten.

§ 6. Den Sägern (*πρίσταις*), welche die Deckplatten der Kassetten gearbeitet haben (wie die vorgenannten im Taglohn bezahlt).

§ 7. Den Enkauten (*ἐγκαύταις*), welche das Kymation über dem inneren Architrave (*τὸ ἐντός*) gemalt haben, 5 Obolen für den laufenden Fuß im ganzen 30 Drachmen, ergibt 36 laufende Fuß.

§ 8. Den Vergoldern, welche die Muscheln vergoldeten.

§ 9. Dem Architekten und dem Sekretär.

§ 10. Summe der Ausgaben.

Kolonne B.

§ 1. Lohn für die Zimmerleute.

§ 2. An diejenigen, welche die Deckplatten der vorderen Kassetten befestigt haben (*τοῖς καλύμμασι περὶ καλύψαντι ἐμπρός*).

§ 3. Demjenigen, welcher das Kymation im Vorderhaus verlegt hat (*τὸ κυμάτιον περὶ κολλήσαντι ἐμπρός*) zwei Drachmen für jede Travée (*ὀπαῖον*), sechs Travéen zusammen.

§ 4. Demjenigen, der das Kymation im Hinterbau verlegt hat (*ὀπίσω*) zusammen sechs Travéen.

§ 5. Entstellt — enthält die Worte *τροχιλείαν κεκρόπιον* .... *κεκροπικά*.

§ 6. Denjenigen, welche die Gerüste von der Mauer, an der sich die Reliefs befinden, abgenommen haben (*τὰ ζῷα*).

Zweite Tafel. Kolonne A.

§ 1. Bezeichnung der Bildhauerarbeiten und der dafür bezahlten Preise, die Skulpturen sind meistens Gruppen von Männern und Pferden, bespannte Wagen, eine Gruppe einer Frau mit einem vor ihr knieenden Mädchen und einem auf seinen Stab gelehnten Manne 2c.

§ 2. Zwei Tafeln, um die Rechnungen einzutragen.

§ 3. Den Steinmetzen für Kannelierung der östlichen Säulen und zwar:

a) für die Säule neben dem dritten Altar von demjenigen der Dione (*τοῦ κατὰ τὸν βωμὸν τὸν τρίτον ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*).

b), c) u. d) für das Zubehör (*τῶν ἐχομένων ἑξῆς*).

§ 4. Für Fertigstellung der Pilaster *ὀρθοστάτας κατάχσαντι*.

§ 5. Für das Kannelieren der östlichen Säulen und zwar:

a) für die Säule neben dem Altar, welcher an dieser Seite zunächst demjenigen der Dione steht (*τὸν κατὰ τὸν βομὸν τὸν πρὸς τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*) 100 Drachmen.

b), c), d) u. e) für das Zubehör 105 Drachmen.

Kolonne B.

§ 1. Den Bildhauern für die Wachsmodelle der Muscheln in den Deckplatten der Kassetten (*παραδείγματα πλάττουσι τῶν χαλκῶν τῶν εἰς τὰ καλύμματα*) 8 Drachmen.

§ 2. Drei Bildhauern für das andere Modell (nämlich des Akanthusornaments in den Deckplatten) 8 Drachmen.

§ 3. Dem Architekten Archilochus 36 Drachmen und seinem Sekretär Pyrgion 30 Drachmen.

§ 4. Für den Enkauten, welcher das Kymation über dem Epistyle im Innern gemalt hat, (*τοῦ ἔντος*) 5 Obolen für den Fuß, zusammen 113 Fuß.

§ 5. Für ein der Athene dargebrachtes Opfer.

§ 6. Für Papier (vier Bogen).

§ 7. Für Gold zum Vergolden der Muscheln.

§ 8. Für 2 Talente Blei zum Befestigen der Skulpturen.

§ 9. Für Goldblätter zum Vergolden der Kapitälaugen an den Säulen.

§ 10. Dem Steinmetzen für das Kannelieren der östlichen Säulen und zwar:

a) für die Säule an der anderen Seite des Altars zunächst desjenigen der Dione (*τὸν παρὰ τὸν βωμὸν τὸν πρὸς τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*),

b) für die erste Säule links des Altars der Dione (*τὸν πρῶτον κίονα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*).

§ 11. Denjenigen, welche die Muscheln gearbeitet haben. Mehr als 28 Muscheln (die Aufzählung ist nicht vollständig), jede Muschel zum Preise von 14 Drachmen.

Drittes Bruchstück. Kolonne A.

§ 1 handelt von einer Säule des östlichen Portikus; der Anfang fehlt, nur die Nebenarbeiten sind erhalten.

§ 2. Für die dritte Säule links vom Altar der Dione (*τὸν τρίτον κίονα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*).

Kolonne B.

Ganz verstümmelt und unlesbar.

Es ist evident, daß diese Inschrift sich auf ein Gebäude bezieht, welches drei Hauptteile enthält.

1. Eine Prostasis oder vorderen Portikus (Tab. I Col. A § 2 und Col. B § 2 und § 3).

2. Eine hintere Säulenstellung (welches die östliche ist), die noch nicht beendigt war, während das Gerüst von der vorderen

schon entfernt war (Tab. I Col. B § 4 u. 5. Tab. II Col. A § 3, 4, 5 ꝛc. Col. B § 10 Tab. III § 1).

3. Einen inneren Hypostyl (Tab. I Col. A § 3, § 7 Tab. II Col. B § 4).

Dieses Gebäude war in allen seinen Teilen mit einer kassettierten und von Balken getragenen Decke bedeckt. Der vordere sowie der hintere Portikus hatten jeder sechs kassettierte Zwischenräume zwischen je zwei Balken. Im Innern befand sich ein durch seine Form von den übrigen verschiedener Hauptbalken (Tab. I Col. A § 2).

Die Anzahl der laufenden Füße des Kymation des Epistyles, welche sich auf 149 beläuft, gibt durch 4 geteilt 37¼ Fuß und entspricht der Tiefe des Innern der Propyläen von dem inneren Winkel der Anten bis zu der von den fünf Thüren durchbrochenen Mauer.

Dieser Raum enthielt eine doppelte Reihe, je 3 jonischer Säulen, auf denen ein beiderseitig profilierter Architrav liegen mußte, was für die Totallänge des Profiles ziemlich genau die Summe von 149 Fuß ergibt.

Die Kassetten waren mit vergoldeten Ornamenten verziert, welche Herr Thiersch irrtümlich für Eier hält, da man nicht für ein kleines Ei in den Kassetten den Preis von 14 Drachmen außer den Modellkosten bezahlt haben würde.

Es waren dies vielmehr bronzene Rosetten von zweierlei Form, von denen eine als Akanthus und die andere als Muschel bezeichnet wurde; diese Rosetten füllten den Grund der Kassetten aus.

Es ist ferner die Rede von Zimmerleuten zum Verlegen der Balken. Hieraus schließt Herr Thiersch, daß es sich um eine hölzerne Decke oder Dachwerk handle, und bemüht sich vergebens, ein solches für sein Erechtheum plausibel zu machen.

Die Zimmerleute hatten die Versetzung derjenigen Werkstücke, welche hierzu besonderer Vorrichtungen, Gerüste ꝛc. bedurften, übernommen, wie dies noch heute geschieht.

Das Kekropion, welches mit den Winden erwähnt wird, beweist nichts für ihn. Diese Winden konnten sehr wohl auf der höher liegenden Terrasse aufgestellt sein, welche das untere Plateau der Akropolis beherrscht und sich bis in die Nähe der Propyläen erstreckt, und diese Terrasse konnte von der Kommission mit Kekropion bezeichnet werden.

Die Skulpturen endlich, welche man erwähnt findet, haben keinen Bezug auf den Tempel des Erechtheus, während sie vielmehr an die Panathenäen erinnern, welche durch die Portiken der Propyläen zogen.

Die Aehnlichkeit einiger in der Nähe des Erechtheums gefundener Skulpturmotive mit den in der Inschrift beschriebenen könnte allerdings eine zufällige sein; es sind das Motive, die sich bei den Alten sehr oft wiederholten.

Der Altar der Dione endlich, welcher Herrn Thiersch an der Stelle, wo er ihn placiert, viel Unbequemlichkeiten verursacht, dürfte sich an der inneren Seite der Propyläen weit besser rechtfertigen lassen.

Pausanias berichtet, daß sich in der Nähe der Propyläen eine Statue der Venus befand, und wir wissen, daß diese beiden Gottheiten identisch waren.

3. Ueber die Erymata des Parthenon*).

Karl Bötticher in seiner Tektonik citiert eine Stelle aus dem Berichte des Jesuitenpater Babin über Athen (von dem eines der wenigen Exemplare sich auf der Stadtbibliothek zu Zürich befindet) und bedient sich derselben zur Unterstützung seiner Annahme von Kompartimenten oder Quermauern, welche den Raum zwischen den äußeren Säulen und der Cellamauer des Parthenon in Kapellen abgeteilt hätten.

Die erwähnte Stelle sagt davon nichts, vielmehr ist deutlich darin ausgesprochen, daß sich längs der Galerie und zwischen den Säulen eine kleine, d. h. niedrige Mauer fortziehe, welche in jeder Zwischenweite einen hinreichend breiten und tiefen Raum lasse, um dort einen Altar nebst Kapelle aufzustellen, wie man dergleichen in den Seitenschiffen der großen Kirchen längs der Mauer sähe. „Entre ces beaux piliers, il y a le long de cette galerie une petite muraille qui laisse entre chaque colonne un lieu qui serait assez long et assez large pour y faire un autel et une chapelle, comme l'on en voit aux côtés et proche des murailles des grandes églises.“

Er vergleicht die kleine Mauer mit den Mauern der Seitenschiffe einer Kirche, die in der Höhe nur bis zum Anfange

*) Diese kurze Abhandlung bildet den Anhang eines ungedruckten Briefes des Verfassers an Hettner, vom November 1855, also aus Zürich, dessen erster Teil kein allgemeines Interesse erwecken dürfte und deshalb hier wegfällt.

der Fenster reichen. Ich habe die Spuren dieser Mauern an einigen der Säulen des Parthenon noch bemerkt und gemessen. Sie haben ungefähr 10 Fuß Höhe und sind oben nach beiden Seiten dachartig abgeschrägt. (Ich konnte die Skizze mit den eingeschriebenen Maßen nicht gleich finden und gebe dieses Maß nach dem Eindrucke, der mir davon blieb, approximativ an.)

Dieselben Mauern werden auch in einem anderen, viel älteren Berichte erwähnt, nämlich in des Anonymus von 1460 an einer Stelle, die der Graf De Laborde für unverständlich erklärt und die es allerdings auch nach der Uebersetzung, die er davon gibt, in hohem Grade ist. Sie lautet:

Μεταξὺ δὲ τῶν δύο κιόνων περιέχει πλαγίωσιν . . . κεφαλαὶ δὲ τῶν κιόνων κεκολαμμέναι διὰ γλυφῆς σιδήρου εἰς σχῆμα φοινίκος. Εἰσί δε μεταπεποιημέναι καὶ τούτων ὕπερθεν δοκοὶ, ἐκ μαρμάρου πεποιημέναι λευκοῦ τοῖς τείχεσιν καὶ τῷ τείχει προσκολλώμεναι πλάκας κεκολαμμένας ὑπεράνωθεν ἔχοντες καὶ εἰς ὀροφῆς ὁμοίωμα ἡ τούτων ἐπιφαίνεται κύρτωσις· στηρίζεται δὲ ὑπὸ τῶν κιόνων καὶ τοῖχος ὡραιότατος.

Ich glaube, der Sinn davon ist ungefähr folgender:

Zwischen je zwei Säulen hat er (der Tempel) eine Querwand . . .

Die Kapitäle der Säulen sind mit dem Meißel in Form von Palmenkronen ausgehauen. Sie sind aber überarbeitet. Und über diesen sind Balken aus weißem Marmor gelegt, welche Mauer mit Mauer verbinden und durchbrochene Tafeln über sich haben, und nach Art des Plafonds sieht man die Höhlung. Die Säulen tragen aber einen sehr reichen Fries (oder eine sehr schöne Uebermauerung).

Aufgefallen sind mir dabei die Palmenkapitäle. Sollte der Anonymus die gemalten Oven des Echinus noch bemerkt und von unten für Skulptur gehalten haben? Oder meint er die

Antenkapitäle? Interessant sind auch die Andeutungen in demselben Berichte über die Malerei und die Vergoldungen der Propyläen und die Erwähnung eines bunten Baustiles: *ἐν ποικίλῃ δόξῃ ταῦτα ὡραίσας*.

An einer anderen Stelle verwechselt Graf De Laborde einen Weg (*ἀγωγὸς*) mit einer Wasserleitung (*ἀγωγός ὕδατος*).

4. Die neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln *).

In einer Reihe von Briefen.

Erster Brief.

Mit nächster Woche werden Sie meinen Ihnen versprochenen Brief mit Zeichnungen über die im Jahre 1836 neben den Propyläen aufgefundenen Inschrifttafeln, die man bis jetzt allgemein auf das Erechtheum bezogen hat, erhalten. Inzwischen lassen Sie mich folgendes als Einleitung voraufschicken:

Ich habe mir Beulés l'Acropole d'Athènes angeschafft und war auf alle neuen Aufschlüsse, die ich ihm zu danken haben

---

*) Diese Abhandlung schrieb der Verfasser ursprünglich in wesentlich identischer Form, in der Gestalt mehrerer Briefe an einen Freund in Deutschland, datiert aus London, den 21., 25., 29. und 31. Dezbr. 1852. Authentische Kopien finden sich in seinem Nachlaß. Gedruckt erschien dieselbe, um eine längere Einleitung und ein Nachwort vergrößert, in den Nummern 38, 42—46 des Jahrgangs 1855 des deutschen Kunstblattes von Eggers. Für die geistige Stimmung des Autors, als er diese Abhandlung schrieb, ist von Interesse folgender Passus aus der Einleitung des Manuskriptes von 1852:

„Sei unbesorgt, ich kenne mein Terrain und meine Waffen und werde nur auf diesem und mit diesen mich in einen Kampf einlassen, von dem ich übrigens gar nicht glaube, daß er nötig sein wird. Was kommt darauf an, was ein armer Verbannter aus seinem Exil heraus hervorbringt — auch darüber sei unbesorgt, daß das angeschlagene Thema nicht allgemein interessant sei, es soll ja nur als Einleitung dienen und wird, vielleicht durch andere Spezialitäten hindurch, wie von selbst zum Allgemeinen führen."

würde, sehr gespannt. In der That ist die Bloßlegung des eigentlichen Thores der Akropolis von großem Interesse für die Kunsttopographen, aber sonst scheint mir das Gesamtresultat, welches in jenem Buche zusammengestellt wurde, zu dem Reichtum des Stoffes und der dargebotenen Mittel nicht im Verhältnisse zu stehen.

Ueber drei Punkte erwartete ich neues Licht durch das Werk zu erhalten.

Erstens über die Frage der Polychromie. Hierin aber ist das Buch so gut wie null. Es enthält eine Anzahl ganz unbestimmter Angaben über die frisch aus der Erde gegrabenen Bruchstücke vollkommen erhaltener Polychromie an Architekturteilen und Skulptur — aber nicht möglich, aus dem Mitgeteilten eine Anschauung zu gewinnen; durchaus unklare, technisch unerfahrene Darstellung des Gesehenen; nicht eine einzige neue Idee oder entschieden ausgesprochene Ueberzeugung. Der Verf. gibt zu, oder muß zugeben, daß der ganze obere Teil des Tempels, inclusive des Gesimses, bemalt war (es erhellt nicht deutlich aus seinen Mitteilungen, ob er auch den Architrav dazu rechnet), aber an den Säulen und den Mauern will er von keiner Farbe etwas wissen. Da er den Geschmack in dieser Frage nicht mehr als Richter gelten läßt, so ist es vergeblich, ihn darauf aufmerksam zu machen, daß solche Tempel, die oben rot und blau, grün und gelb in sehr dunklen Tönen überdeckt, aber unten ganz weiß gelassen sind, wie halbnackte Schönen aussehen werden, bei denen sich die Nacktheit nach unten konzentriert. Das entgegengesetzte Prinzip wird von unseren Schönen vorgezogen, die sich mehr an den pompejanischen Stil halten.

Einmal fragt bei einer Gelegenheit, wo ihm ein Stück gemalter Architektur zu Gesichte kommt, unser „Pausanias des 19. Jahrhunderts“ *), was man von solchen Widersprüchen denken

*) Ironisches Citat einer Stelle aus einer emphatischen Besprechung des Werkes von Beulé in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ vom 11. August 1855.

solle, wenn Semper an den Mauern des Theseustempels blau, Scheubert dagegen gelb sehe. — Nun, man kann denken, daß beide recht oder beide unrecht sahen oder einer von beiden recht sah. Man kann denken, in dem Falle, daß beide unrecht sahen, daß die Zelle möglicherweise rot gewesen sei; setzt man hernach für rot schwarz, dann grün, und fährt so fort, so zeigen sich unendliche Chancen der Möglichkeit, daß die Wand eintönig gefärbt oder auch bunt war, gegen die eine Chance der Möglichkeit, daß sie ganz weiß war. Doch habe ich schon einmal, nicht im Scherz, sondern im Ernst, auf diese Frage geantwortet. (Die vier Elemente der Baukunst von G. Semper.)

Im ersten Kapitel S. 54 sagt Beulé: Pausanias, regardant les Propylées, remarque qu'ils sont couverts en marbre blanc. *Λίθου λευκοῦ τὴν ὀροφὴν ἔχει.* Cette seule réflexion prouve que tout n'était pas peint dans les édifices de l'acropole. Er vergißt also, daß Pausanias immer nur das Material nennt, ohne danach zu fragen, ob es angestrichen oder nicht. Ihm ist der *λευκὸς λ.* der mineralogische Name für die Marmorsorte, die so heißt. Ferner versteht er unter *ὀροφὴ* wahrscheinlich die Decke, von der Herr Beulé doch selber weiß und anführt, daß sie ganz blau oder größtenteils blau war. Ein andermal sieht Beulé aus der Inschrift, die ich auf die Propyläen, er aber mit den übrigen auf das Erechtheum bezogen wissen will, heraus, daß die Säulen weiß blieben, weil der Enkaute bloß für die oberen Teile genannt sei. Allerdings ist dies wahr, aber er vergißt die vielen, unter der Rubrik *τῶν ἐχομένων ἑξῆς* angeführten Posten, deren bei den Säulen Erwähnung geschieht. Es sollte allmählich bekannt werden, daß die Gründe der Säulen, sowie eines großen Teiles des eigentlichen Struktiven des Gebäudes, nicht enkaustisch bemalt, sondern gefärbt oder gebeizt wurden. Sie erhielten gleich den Marmorstatuen die allgemeine *βαφὴ*, hernach erst für gewisse Teile die *ἔγκαυσις*. Für beide Prozesse gab es besondere Techniker und wohl auch Zünfte.

Man hat wirklich unrecht, noch ein Wort über dieses abgedroschene Thema zu verlieren. Man überzeugt doch niemanden so leicht. Läßt man sie aber ruhig gehen, so kommen sie zuletzt doch dahin, wo man schon vor 20 Jahren war.

Wichtiger war es mir, Auskunft über die Terrassenbildung des Plateaus, welches die spätere Akropolis ausmacht, zu erhalten.

Die cyklopischen Terrassen zur Rechten des Einganges der Akropolis sind mir zuerst in Herrn Beulés Buch vor Augen getreten. Ich fand darin meine Voraussetzungen bestätigt, um so mehr, da ich diese Terrassenbildung des Terrains im allgemeinen schon im Jahre 1831 erkannt hatte, obgleich über die Richtung der Mauern damals natürlich Unbestimmtheit herrschen mußte, weil alles mit Schutt bedeckt war.

Herr Beulé macht dieses oberste Plateau der Akropolis, das sich bis nach den östlichen Teilen derselben hinzieht, zu Tempelperibolen, was es allerdings auch später geworden sein mochte; aber der alten Ueberlieferung nach war dieses Plateau die arx, *τὸ ἄςυ* des Kekrops. Dies sind *τὰ πλάγια τῆς Ἀκροπόλεως τὰ ἐπάνω* (Plato Critias), auf denen die Kriegerkaste wohnte, die sie mit einem Peribolus umgab, und an deren nördlichem Rande sie Kasernen baute, um die Bürger, welche das tiefer liegende Terrain gegen Norden (was damals *πόλις* war) bewohnten, zu bewachen und im Zaum zu halten. Auch gegen Süden, unmittelbar unter der arx, wohnten Bürger, so daß die *ἄςυ* rings mit Stadtanlagen umgeben war. (*Τὸ δὲ ἄςυ αὐτὸ πέτρα ἐςὶν ἐν πεδίῳ κατοιχουμένη κύκλῳ.* Strabo IV. 396.)

Daß der Gegensatz zwischen dem unteren nördlichen Plateau und dem obersten Gipfel der Akropolis bei den Athenern ein bedeutungsvoller war und bis in die späteren Zeiten blieb, erhellt aus vielen Stellen der Alten, aber eigentlich am deutlichsten aus Pausanias selbst, den Beulé so genau studiert hat. Er sagt im 7. Kapitel der Attika, daß sich das alte Bild der Poliuchos auf der jetzigen Akropolis, aber auf dem Teile der-

selben befand, die ehemals Stadt war: *ἐν τῇ νῦν ἀκροπόλει τότε δὲ ὀνομαζομένῃ πόλει.* Jedermann wußte bereits, daß er die Akropolis durchwandern und daß das Bild der Pallas, was er beschrieb, also auch dort sein müsse. Sein Ausdruck hatte also nur insofern Sinn, als er die örtliche Lage des Tempels der Poliuchos näher bezeichnen und deren Bedeutsamkeit hervorheben sollte.

Das Bedeutungsvolle dieser Lokalverhältnisse und wie dasselbe in dem Tempel der Poliuchos, ganz besonders in seiner Grundplananlage, künstlerisch verkörpert hervortrat, wie dieser Tempel der Stadtbesitzerin (Poliuchos) gewissermaßen das Mittelglied zwischen der alten Polis und der Burg bildete, wie er die Idee der Versöhnung zwischen zweien sich einander bekämpfenden Momenten der athenischen Kultur versinnlichte (welche Versöhnung auch durch den daselbst gestifteten Altar der Vergessenheit bestimmter ausgedrückt wurde), dieses durch genauere Prüfung des Terrains klarer zu machen ist meines Erachtens die noch zu lösende wichtigste Aufgabe des Forschers auf der Akropolis.

Herr Beulé hat die Bedeutung dieser Aufgabe nicht erkannt und konnte sie daher auch nicht lösen. Wir wissen noch nichts Näheres über die Profilverhältnisse der Akropolis, während doch jeder langweilige Berg Europas nach allen Richtungen hin in seinen Profilen gemessen und auf Reliefkarten plastisch dargestellt wurde. Wichtiger wäre es meiner Ansicht nach gewesen, den Schutt, der den östlichen Teil der Burg, zwischen dem Tempel der Poliuchos und dem Parthenon, noch zu bedecken scheint, hinwegzuräumen, als die Ausgrabung des aus alten Bruchstücken zusammengebauten Thores.

Sei dem, wie ihm wolle, so bietet schon das Geschehene mir erwünschten Stoff zur mehreren Befestigung meiner Vermutung, daß die im Jahre 1836 neben den Propyläen gefundene Inschrift sich auf den genannten Bau und nicht auf das Erechtheum bezieht. Aus der Lage der Terrassen, wie sie auf

dem von Beulé gegebenen Plane der Akropolis gezeichnet ist, geht hervor, wie bequem sie sich zum Aufstellen der Maschinen und Erdwinden, die bei dem Propyläenbau gebraucht wurden, darbieten mußte. Ist diese Terrasse nun wirklich ein Teil der alten arx, des *Κεκρόπιον ἄςυ*, oder verkürzt des *Κεκρόπιον*, welches mir außer Zweifel zu sein scheint, so folgert sich daraus mit größter Wahrscheinlichkeit, daß die Inschrift die des *Κεκρόπιον* in Verbindung mit Hebemaschinen erwähnt, welche dort

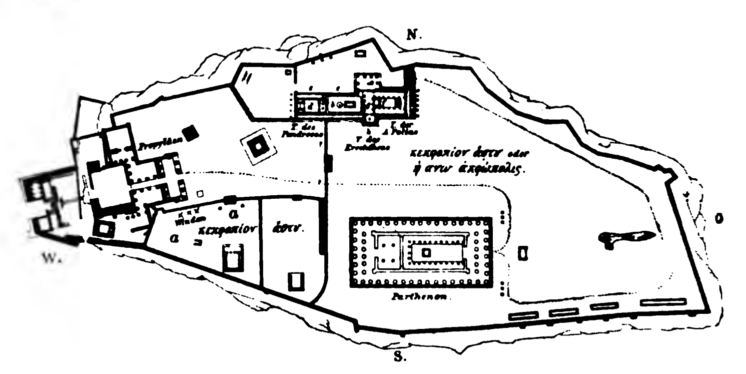


Fig. 1. Grundplan der Akropolis.
(Nach der Autors Zeichnung im deutschen Kunstblatt Nr. 42, 1855.)

standen und zu dem Baue eines gegen Osten liegenden Gebäudeteiles dienten, sich auf den Punkt bei aa des beifolgenden Plans und überhaupt auf den Bau des Propylaion beziehe. (Fig. 1. u. 2.)

Einen Teil der alten Mauern des von mir als Kekropion bezeichneten Plateaus erkennt Herr Beulé für cyklopisch (ich hätte gewünscht, er gäbe uns eine Ansicht davon) und bringt sie mit dem Pelasgikon in Verbindung.

Ueber diesen Punkt hege ich sehr bedeutende Zweifel, ja ich glaube im Gegenteil, man müsse das Pelasgikon wo anders als auf der Akropolis oder in deren unmittelbarer Nähe suchen. Die Stelle im Suidas (*ἠπέδιζον τὴν Ἀκρόπολιν, περιέβαλλον δὲ ἐννεάπυλον τὸ πελασγικὸν*) ist doppelsinnig. In

einem Sinne würde die Stelle besagen: die Pelasger umgaben die Akropolis mit dem Pelasgikon, dann wäre die alte *πόλις* (d. h. *ἡ νῦν ἀκρόπολις τότε δὲ ὀνομαζομένη πόλις*) das

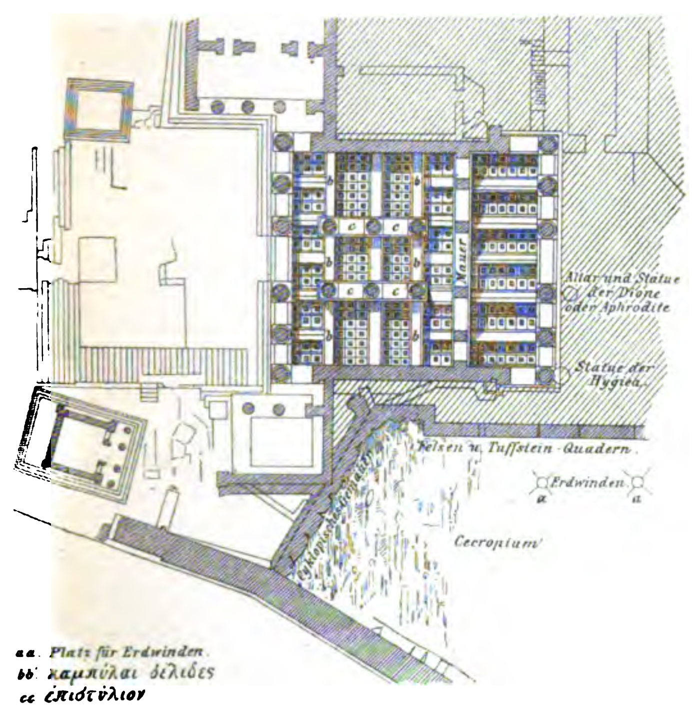


Fig. 2. Die Propyläen. Detail zu Fig. 1.
(Ebendaher wie Fig. 1.)

Pelasgikon. In dem anderen Sinne genommen werde sie aber das Pelasgikon als eine abgesonderte, von der Akropolis ganz unabhängige Festung bezeichnen, welche die Pelasger *περιέβαλλον*, d. i. mit einem Peribolos umgeben.

In diesem Bezirke, der später in Bann gethan wurde, verschanzten sich die Tyrannen und wurden dort von Kleomenes

und den Athenern belagert. Die Stelle des Herodot (V. 64) enthält keinen Beweis, daß das Pelasgikon die Akropolis gewesen sei, die vielmehr in den Händen des Kleomenes gewesen zu sein scheint, der die ἄςυ inne hatte, es sei denn, daß Herodot unter ἄςυ an dieser Stelle nicht die Burg, sondern nur den unteren Teil der Stadt verstehe, was ich nicht glaube. Wäre unter Pelasgikon die Akropolis gemeint, so würde Herodot der Akropolis auch wohl die Ehre gelassen haben, sie zu nennen.

Außer den erwarteten und nicht von mir gefundenen Specialitäten über die Terrainverhältnisse und Profile der Akropolis suchte ich auch vergeblich in dem Beuléschen Buche nach Neuem über das Erechtheum. Es scheint, er sei schon müde gewesen, als er dort ankam. Er läßt seinen Pausanias zuerst an den östlichen Portikus vor das Bauwerk treten, dann geht er mit ihm nicht hinein, sondern die Treppe neben dem Tempel hinab zu dem nördlichen Portikus, beschreibt diese und die Spuren des Dreizacks, dann kehrt er wieder um und geht zur östlichen Thüre hinein in den Tempel u. s. w. Auf allen diesen Irrwegen erfahren wir aber nicht das geringste Neue. Die Tétazsche Restauration wird wiedergegeben, ohne Angabe, ob dieser Plan von Herrn Beulé adoptiert sei oder nicht, wenigstens tadelt er manches daran. Eine eigene Idee darüber zu äußern entspricht nicht seinem angenommenen System äußerster Reserve.

In dem Grundrisse ist noch eine Mauer verzeichnet, die einen unregelmäßigen Raum vor der westlichen Seite des Erechtheum abschließt, der von ihm das Spheristerion der Errhephoren genannt wird; aber es findet sich nichts im Texte, was diesen Fund bestätigte oder genauer beschriebe. Ich glaube diesmal, daß nur der Ansatz zu einer Mauer, an dem Vorsprung des Nordportikus ihn zu der Angabe derselben veranlaßt habe, während sie sich gar nicht mehr in Wirklichkeit vorfindet. Ich habe durch diese Mutmaßung hin in dem beigegebenen Plane mich nicht darnach gerichtet.

Zweiter Brief.

Lasest Du, lieber Freund, die gelehrten Abhandlungen des Hofrat Thiersch über das Erechtheum und hast Du die Polemik verfolgt, die über die Restauration dieses rätselhaften Tempelruins zwischen ihm und dem Verfasser der Tektonik der Hellenen, dem Herrn Karl Bötticher in Berlin, ausbrach? Mich mußten diese Verhandlungen sehr interessieren und auf manches Neue führen, wobei es sich zutrug, daß ich bei der Lektüre Ansichten faßte, die, wie ich glaube, wiederum anderen neu sein werden. Nicht eben klassisch zu nennen ist die Art, wie die beiden gelehrten Verehrer des Hellenentums einander zerzausen, indem jeder den anderen nicht an seiner schwächsten, sondern an seiner stärksten Seite zu packen sucht. Der Architekt versagt seinem gelehrten Gegner die Satisfikation auf Waffen, in denen er sich stark dünkt, beweist, daß Thiersch die griechischen Autoren nicht verstehe, und der Gelehrte verschmäht den Kampf mit dem Widerpart auf dem Felde der Philologie, attakiert bloß den Baumeister in ihm. Daß diese Fechtweise den Regeln der Strategie entgegen ist, leuchtet ein — aber auch der ritterlichen Courtoisie entspricht sie nicht, in der Art, wie sie von beiden Seiten durchgeführt worden ist. Doch dieses beiläufig. Ich habe das genannte Monument sehr fleißig studiert, als ich, zu derselben Zeit mit Thiersch, vor zwanzig Jahren, in Athen war. Ich untersuchte es so genau, als es unter den damaligen Verhältnissen möglich war, arbeitete mich durch den Schutt, der seine unteren Teile bedeckte, schlich heimlich in unterirdische Gewölbe und maß bei Licht unter Pulverfässern die sonst unzugänglichen architektonischen Teile, die den Fuß des Monumentes an seiner nördlichen Seite zieren. Jetzt ist alles aufgeräumt und Herr Rhankabis Rhizos hat zuerst über die dabei gemachten Entdeckungen in seinen Antiquités Helléniques Bericht erstattet. Leider kann ich die Antiquités Helléniques mir nicht verschaffen,

da sie unbegreiflicherweise auf der Bibliothek des britischen Museums entweder ganz fehlen, oder noch nicht in den Katalog eingetragen sind. So bleiben die notwendigsten Hilfsquellen oft jahrelang dem Publikum verschlossen, wenn das Werk, aus welchem sie zu schöpfen sind, eine Verzögerung in seiner Abschließung erduldet.

In der Revue Archéologique vom Jahre 1851 und in der Wiener Bauzeitung desselben Jahres sind Wiederherstellungen des Gebäudes von den Architekten Tétaz und von Hansen erschienen; Thiersch gibt die seinige, zwar nicht in Zeichnungen, wohl aber in gelehrten Abhandlungen, und endlich Bötticher eine vierte, die wiederum gänzlich von allen anderen verschieden ist. Meine eigene Ansicht darüber stimmt mit keiner von den genannten fünf Restaurationsversuchen überein. Somit scheinen die langjährigen Untersuchungen über diesen Gegenstand noch nicht zum definitiven Abschlusse reif zu sein. Ja durch die neuesten an dem Monumente gemachten oder auf dasselbe bezogenen Entdeckungen scheint der Stoff nur noch mehr an Verwickelung zugenommen zu haben.

Zu diesen Entdeckungen gehört eine auf mehrere Marmortafeln eingegrabene Inschrift, welche bruchstücksweise im Jahre 1836 unter dem Schutte der Propyläen aufgefunden und zuerst von Rhankabis Rhizos in den Antiquités Helléniques veröffentlicht wurde. Sie enhält die Rechnungsablegung einer Baubehörde über ein auf der Burg zu Athen ausgeführtes öffentliches Bauwerk, und ist von höchster Wichtigkeit. Thiersch gibt dieselbe im Facsimile und in gewöhnlicher Schrift, mit den Ergänzungen der kleineren Lücken nach Rhizos, und erläutert sie unter der sicheren Voraussetzung, daß sie, so gut wie jene andere berühmte, jetzt im britischen Museum befindliche, bereits vor längerer Zeit entdeckte Bauinschrift, sich auf das Erechtheum beziehen müsse, und die Rechnungsablegung derselben Behörde, die in der älteren Inschrift auftritt (wenn schon die Personen, aus welcher sie be-

steht, nicht mehr dieselben sind), über die letzten an dem Erechtheum vorgenommenen Arbeiten enthalte. Diese Mitteilungen bilden nicht den uninteressantesten Teil der Thierschеschen Schrift, den ich Deiner besonderen Aufmerksamkeit empfehle, da ich Dir in dem nächsten Briefe zu beweisen gedenke, daß die erwähnte Inschrift keineswegеs auf den Tempel der Minerva Polias, sondern auf ein ganz anderes berühmte Bauwerk der Akropolis, dessen Trümmer noch stehen, sich bezieht und sehr interessante Aufschlüsse über dasselbe gibt. Merkwürdig, daß alle Exegeten und Restauratoren des Tempels einstimmig von dem Axiome ausgingen, daß sich das vorgefundene Dokument ganz unzweifelhaft auf dieses Monument beziehen müsse, daß kein anderes darin gemeint sein könne, was doch vor allem der gründlichsten Prüfung bedurft hätte, ehe es zu Folgerungen benutzt wurde. Was Thiersch anführt, ist kaum hinreichend, eine Vermutung zu motivieren, viel weniger ein Beweis; wo er aber versucht, die Daten der Inschrift an seinen Tempel anzulegen, da wollen sie nirgend im geringsten passen und zutreffen. — Nächstens mehr davon.

Ich wage, zum Schlusse meiner heutigen Mitteilung, noch die Bitte, es in Ihrem vielgelesenen Kunstblatte bekannt werden lassen zu wollen, wie sehr ich es beklage, daß man (gewiß mit großem Rechte) die Kuppel auf dem neuen Museum in Dresden in allen Berichten darüber herunterreißt, d. h. durch Tadel vernichtet. Wäre dies doch realiter möglich! — Ich kann mit gutem Gewissen behaupten, daß meine Nachfolger in der Leitung dieses Baues diese Kuppel auf dem ihrigen (nämlich Gewissen) haben. Ich hinterließ einen vollständig detaillierten Riß zu dieser Kuppel, nach welchem letztere ein ganz anderes und viel höheres Verhältnis bekommen sollte, und durch vier, den unteren Arkaden des Baues entsprechende, reichgegliederte und mit Skulpturen

verzierte Bogenfenster erleuchtet worden wäre. Mein Plan ging sogar dahin, oben auf die Kuppel, statt des Oberlichtes, eine kolossale Gruppe von getriebenem Metall zu stellen, wie sich dieses durch eigenhändige Skizzen, die sich zu Dresden in Privathänden befinden, beweisen läßt. Ich wollte ganz piano damit hervortreten und hätte meinen Willen auch durchgesetzt. Diese erwähnten Risse und Details der Kuppel waren der letzte Tribut meiner Hände zu dem Werk. Ich arbeitete noch am Vorabende des Aufstandes daran. Allerdings hatte das alte Modell des Baues eine niedrige Kuppel, aber ich hatte ja gerade das Modell gemacht, um die Proportionen danach zu korrigieren. Es war kein Kanon, sondern einfach ein Mittel, um das Bessere zu finden. Nun verwarf man das gefundene Bessere und hielt sich auch nicht an das Modell, sondern verballhornte dasselbe mit Variationen aus eigener Erfindung. Dies letztere nun ist der Hauptvorwurf, der meine Nachfolger trifft. Meine niedrige Kuppel war rund, oben mehrfach abgestuft und glatt; sie aber machten sie achteckig, ohne Stufen und mit schwerer Quadratur oder mit Täfelwerk. (Die Photographie der Kuppel, die ich besitze, läßt mich nicht deutlich erkennen, ob das eine oder das andere.)

Innerlich aber sollen sie ebenfalls und zwar im umgekehrten Sinne geändert haben. Dort wurde das Achteck des Grundplanes durch eingebautes Fachwerk in eine cylindrische Oberfläche umgewandelt und dieser Einbau beinahe bis zum Sims hinaufgeführt. — Aus welchem Nützlichkeitsgrunde dies geschah (denn ein anderer ist nicht denkbar) ist schwer einzusehen, da doch Bilder an graden Wänden leichter aufzuhängen sind, als an runden Oberflächen, und auch an Bildfläche verloren ging.

Die Architekten verkannten ihre Stellung, die ihnen diesmal vorschrieb, die Angaben desjenigen zu respektieren, der die moralische Verantwortung des Werkes trägt. Nur die Fälle gestatteten Ausnahme, wenn die Vorschrift unausführbar oder

unzweckmäßig schien. Aber in diesen beiden Fällen verwehrte ihnen niemand, mich, der ich in Paris und London leicht zu treffen war, brieflich über diese oder jene Schwierigkeit zu befragen. Der verstorbene Schulze so wenig wie die obersten Behörden hätten darin einen Hochverrat gesehen.

Sie konnten den Dachstuhl, den ich viel leichter konstruiert hatte, nach Belieben ändern und schwerfälliger machen, der Schaden für den Bau war nicht so groß (obschon die Oberlichtfenster dabei an Freiheit und Licht einbüßten), und die Schlossermeister in Dresden haben dabei Gewinn gehabt; aber die oben berührte, in die Form des Werkes einschneidende Willkür schändet dasselbe, welches, als Form, mein Eigentum ist. Schon deshalb halte ich mich zu dieser öffentlichen Darlegung meines Bedauerns über das nun Unabänderliche berechtigt.

Die genauesten Risse der Kuppel, mit den Spüren des Steinschnittes, müssen sich noch in den Mappen des Baubureaus des Museums befinden, falls sie nicht beseitigt wurden. Doch kann ich nötigenfalls Zeugen für meine Behauptung aufstellen.

Dritter Brief.

Lieber Freund! Ich vergaß die Einlagen dem vorigen Schreiben beizufügen und benutze den Vorwand, um meine Mitteilungen über die Inschrift, von der ich Dir gestern sprach, wieder aufzunehmen. Fasse Dich also in Geduld und verfolge den Bericht über den Inhalt der Inschrift mit Aufmerksamkeit. Er soll nur als Einleitung dienen und wird, vielleicht durch noch ein paar andere Specialitäten hindurch, zu Allgemeinerem führen.

Die Inschrift wurde, wie gesagt, in der Nähe der Propyläen gefunden und ist verstümmelt. Nur zwei große Bruchstücke von Marmortafeln und ein kleineres, das vielleicht einer dritten an-

gehörte, haben sich erhalten. Jede Tafel ist an einer Seite vollständig mit Inschrift bedeckt, die durch zwei durch einen halbzölligen Zwischenraum voneinander getrennte Kolonnen hindurchläuft. Die Tafeln sind etwa 18 Zoll hoch und 8 Zoll breit. Die Buchstaben sind denen der früher gefundenen Inschrift ähnlich, doch findet ein Unterschied in der Rechtschreibung einiger in beiden Inschriften vorkommenden technischen Ausdrücke und Ortsbezeichnungen statt. Der Inhalt der Inschrift, soweit sie sich erhalten hat, läßt sich in folgende Paragraphen bringen.

Erste Tafel, erste Kolonne.

§ 1. Löhne für die Zimmerleute (die alle einzeln genannt sind), welche die Decke befestigten (*τὴν ὀροφὴν κατιστᾶσιν*), den gebogenen Balken (*καμπύλην σέλιδα*) in sein Lager, und die anderen Balken jeden in das seinige versetzten. Der Lohn für jeden Mann ist eine Drachme.

§ 2. Löhne für Zimmerleute, welche das Gerüst der Säulen der Prostasis abnahmen. Sechs Männer, jedem eine Drachme.

§ 3. Löhne für die Zimmerleute, welche in dem Innern unter der Decke das Gerüste für die Enkauten aufführten. Im ganzen 4 Drachmen.

§ 4. Für Fortschaffung der Rüstzeuge (*λεκάνας ἀναφορήσασιν*).

§ 5. Gesamtbetrag der Löhne für die Handwerker (*ὑπουργοῖς*) 84 Drachmen und 4 Obolen.

§ 6. Taglohn für die Säger (*πρίςαις*), welche die Deckplatten für die Decke arbeiteten. Eine Drachme auf den Mann. Zusammen 46 Drachmen.

§ 7. Lohn für die Enkauten, welche das Kymation über dem Epistylion in dem Innern enkaustisch bemalten; für jeden Fuß 5 Obolen. Gesamtbetrag der Löhne für die Enkauten 30 Drachmen (also für 36 Fuß Länge des Kymation, die Drachme zu 6 Obolen gerechnet).

§ 8. Lohn für die Vergolder, welche die Muscheln (χάλκας) vergoldeten.

§ 9. Bezahlung des Architekten Archilochus 37 Drachmen (Monatslohn).

§ 10. Dergl. für den Bauschreiber Pyrgion 30 Drachmen 5 Obolen (Monatslohn).

§ 11. Monatsabschluß der Rechnung. Erhalten vom Schatzmeister der Göttin 4300 Drachen, — ausgegeben 1790 Drachmen 3 Obolen.

Erste Tafel, zweite Kolonne.

§ 1. Lohn für Zimmerleute, 7 Tage à 5 Obolen macht 5 Drachmen und 5 Obolen.

§ 2. Lohn für die Befestigung der Deckplatten in dem Vorderbaue (ἐμπρὸς), 2 Drachmen für jedes *ὀπαῖον*, für 4 *ὀπαῖα* 8 Drachmen.

§ 3. Lohn für die Befestigung des herumgehenden Kymation im Vorderbau, 2 Drachmen für jedes *ὀπαῖον*, 6 *ὀπαῖα* macht 12 Drachmen.

§ 4. Desgleichen für den Hinterbau (*ὀπίσω*), 6 *ὀπαῖα* à 2 Drachmen macht 12 Drachmen.

§ 5. Gesamtbetrag der Löhne für den Zimmermann 70 Drachmen 4 Obolen.

§ 6. Taglohn für . . . ꝛc. (Dieser sehr verstümmelte Paragraph enthält die Worte **τροχιλείαν** (Winde), **κεκρόπιον**, **κεκροπικά**, von welchen später noch die Rede sein wird.)

§ 7. Löhne für die Herabnahme des Gerüstes von der Mauer . . . . auf welcher die Bildwerke (*τὰ ζῶα*) . . . .

Zweite Tafel, erste Kolonne.

§ 1. Für den Speerträger 110 Drachmen.

§ 2. Für den Jüngling neben dem Panzer von Phyromachos aus Kephissia 60 Drachmen.

§ 3. Für das Pferd und das, was von hinten gesehen wird und ausschlägt, an Praxis aus Melita 120 Drachmen.

§ 4. Für den Wagen, den Jüngling und die eingespannten 2 Pferde 240 Drachmen.

§ 5. Für den, der das Pferd führt, von Phyromachos, 60 Drachmen.

§ 6. Für das Pferd und den Mann und die später hinzugefügte Stele von Mynnion 127 Drachmen.

§ 7. Für den, der den Zügel hält, von Soklos, 55 Drachmen.

§ 8. Für den Mann, der sich auf den Stab stützt, neben dem Altare, von Phyromachos, 60 Drachmen.

§ 9. Für die Frau, der das junge Mädchen sich anschmiegt, von Jasos, 80 Drachmen.

§ 10. Gesamtbetrag der Ausgaben für das Gebäude (*οἴκου*) 3316 Drachmen, Vorschuß 3302 Drachmen.

§ 12. Beginn einer neuen Monatsrechnung, Erwähnung eines Vorschusses von seiten des Schatzmeisters der Göttin von 1238 Drachmen.

§ 13. Zwei Tafeln, auf denen die Rechnung einzugraben ist, 2 Drachmen.

§ 14. Dem Steinarbeiter für das Kannelieren der Säulen gegen Osten, und zwar:

Erstens für die Säule, die nach dem Altar zu steht, der vom Altar der Dione an gerechnet der dritte ist (*τὸν βωμὸν τὸν τρίτον ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*), 5 Arbeitern, jedem 18 Drachmen.

§ 15. Für Außenwerke der Säule (*τῶν ἐχομένων ἑξῆς*) 7 Arbeitern, jedem 12 bis 13 Drachmen.

§ 16. Desgleichen für Außenwerke der Säule (*τῶν ἐχομένων ἑξῆς*) 6 Arbeitern, jedem 16 bis 17 Drachmen; zusammen 100 Drachmen.

§ 17. Desgleichen für Außenwerke der Säule 7 Arbeitern, jedem 15 Drachmen; Summa 115 Drachmen. (Rechnet man

für den Tagelohn 1 Drachme, so ergeben sich die für Außenwerke dieser einzigen Säule ungefähr 300 Tagelöhne.)

§ 18. Für die Glättung der Wandpfeiler (oder Piedestale, *τοὺς ὀρϑοστάτας κατάξαντι*), und zwar für den neben dem Altare des Thyechus (*τῷ παρὰ τω . . ηχοῦ βωμῷ*, wo Rhizos das verstümmelte Wort in *Θυηχοῦ* vervollständigt) an Polykles 35 Drachmen.

§ 19. Für die Kannelierung der Säulen gegen Osten, und zwar für die Säule, welche neben dem Altare steht, welcher der nächste an demjenigen der Dione ist (*τὸν κατὰ τὸν βωμὸν τὸν πρὸς τοῦ βωμοῦ τῆε Διώνης*), 5 Arbeitern, jedem 20 Drachmen; zusammen 100 Drachmen.

§ 20. Für die Außenwerke der Säule 5 Arbeitern, jedem 20 Drachmen; Summa 100 Drachmen.

§ 21. Desgleichen für Außenwerke 5 Arbeitern, jedem 20 Drachmen; Summa 100 Drachmen.

§. 22. Desgleichen für Außenwerke 7 Arbeitern, jedem 14 Drachmen 2 Obolen; Summa 110 Drachmen 2 Obolen.

§ 23. Desgleichen für Außenwerke. Anzahl der Arbeiter und Betrag der Löhne fehlen mit dem Reste der Kolonne.

Zweite Tafel, zweite Kolonne.

§ 1. . . . . . . für die plastischen Modelle der Muscheln in den Deckplatten (*παραδείγματα πλάττουσι τῶν χαλκῶν τῶν εἰς τὰ καλύμματα*) an den Neseus aus Melitte 8 Drachmen (also ungefähr 5 Tagelöhne).

§. 2. Für das andere Modell, nämlich das Akanthusornament in den Deckplatten (*ἕτερον παράδειγμα πλάσαντι τὴν ἄκανϑαν εἰς τὰ καλύμματα*), dem Agathanor 8 Drachmen.

§ 3. Gesamtausgabe für die Wachsmodellierer 16 Drachmen.

§ 7. Gehalt des Architekten Archilochus 36 Drachmen.

§ 8. Gehalt des Schreibers Pyrgion 30 Drachmen.

§ 9. Summe der Gehalte 66 Drachmen.

§ 10. Für die enkaustische Verzierung des Kymation über dem Epistyl im Innern (τῷ ἐντὸς), jeder Fuß zu 5 Obolen, 113 Fuß im ganzen, 48 Drachmen als Zulage zu dem, was der Enkaut schon früher erhalten hatte (μισθωτεῖ προσαπέδομεν πρὸς ῷ πρότερον εἶχε).

§ 11. Gesamtausgabe für den Enkauten (im Monate) 48 Drachmen.

§ 12. Monatsabschluß. Ausgegeben 1239 Drachmen 1 Obol, aufgenommen von der Schatzmeisterei der Göttin über 1300 Drachmen. (Die Inschrift ist hier verstümmelt.)

§ 13. Für ein öffentliches Opfer (verstümmelt) (εἰς ἱερὰ μετὰ τῶν δήμ . .).

§. 14. Für ein der Athene geweihtes Opfer am Monatsanfange 4 Drachmen und 3 Obolen.

§ 15. Ausgaben für 2 Papierrollen und für Abschriften der Berechnung 2 Drachmen 4 Obolen.

§ 16. Vier Marmortafeln 4 Drachmen.

§ 17. 166 Blätter Gold zum Vergolden der Muscheln, jedes Blatt 1 Drachme, 166 Drachmen.

§ 18. Zwei Talente Blei, um den Fries mit den Figuren zu befestigen (εἰς πρόσθεσιν τῶν ζῳδίων), 10 Drachmen.

§ 19. Zwei Blatt Gold für die beiden Augen der Säulen (εἰς τὼ ὀφθαλμὼ τοῦ κίονος) 2 Drachmen.

§ 20. Gesamtbetrag der Ausgaben für Ankäufe (ὠνημάτων) 189 Drachmen 1 Obole.

§ 21. Steinarbeiten. Kannelierung der Säulen gegen Osten und zwar für die Säule jenseits des Altars, der neben dem Altare der Dione steht (τὸν παρὰ τὸν βωμὸν τὸν (πρὸς) τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης), 110 Drachmen.

§ 22. Für Außenwerke der Säule 110 Drachmen.

§ 23. Für dergleichen 110 Drachmen.

§ 24. Für dergleichen 60 Drachmen.



§ 25. Für die erste Säule abwärts von dem Altare der Dione (*πὸν πρῶτον κίονα ἀπὸ τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*) 110 Drachmen.

§ 26. Gesamtbetrag der Steinarbeiten 500 Drachmen.

§ 27. Für die Ausführung der Muscheln und zwar für jede Muschel 14 Drachmen. Es werden 27 Muscheln und deren Verfertiger aufgezählt, andere fehlen, da die Inschrift hier abbricht.

Dritte Tafel, erste Kolonne.

§ 1. . . . . . . Für Außenwerke, an 9 Arbeiter, einigen 7 Drachmen 1 Obolum, anderen 3 Drachmen 1 Obolum, einem 7 Drachmen, zusammen 48 Drachmen.

§ 2. Für die (dritte) Säule abwärts von dem Altare der Dione (*τὸν* (*τρίτον*) *κίονα ἀπό τοῦ βωμοῦ τῆς Διώνης*; das Wort *τρίτον* ist Konjektur des Herrn Rhizos) 6 Arbeitern, jedem 8 Drachmen 2 Obolen, macht 50 Drachmen.

Die zweite Kolonne des dritten Bruchstücks ist sehr verstümmelt, so daß sich aus dem Uebriggebliebenen nichts mehr mit Bestimmtheit herauslesen läßt. Doch scheint sie wieder einen Altar vorzuführen (vielleicht den der Dione), vermutlich mit Beziehung zu einer Ante, weil sonst zu den früher erwähnten sechs Säulen (2. Tafel 1. Kolonne § 14, § 19; 2. Tafel 2. Kolonne § 21, § 25; 3. Tafel § 1 und § 2) eine siebente hinzukommen würde. Die letzten lesbaren Worte sind nämlich *τὸν τοῦ*, welche diese, wenn auch nur schwach gegründete Vermutung zulassen.

Dies, wie Du siehst, für die Archäologie der Baukunst so wichtige Dokument ist nach Rhizos' Konjektur im dritten Jahre nach der ersten aufgesetzt worden, nämlich im vierten Jahre der 92. Olympiade.

Die Beziehung der älteren Inschrift, von welcher ich später noch ein paar Worte zu sagen habe, zu dem Erechtheum ist unzweifelhaft. — Was aber berechtigt Thiersch zu der Annahme, daß die unserige sich ebenfalls darauf beziehe und „daß sie für

die Werkführung des Erechtheums von gleicher Wichtigkeit sei, wie die ältere es für die Beschaffenheit desselben und für Kunde seiner einzelnen Teile ist"? Alles, was Thiersch zu der Begründung derselben anführt, ist folgendes: Das Vorkommen des Kekropion in derselben, die Säulenstellung gegen Morgen, die große Halle, „die auch hier als Prostasis mit Säulen auftritt", das Anlöten der Reliefe, „die auf Eleusischem Steine geschah, von dem auf der Burg allein das Erechtheum Spuren und Ueberreste zeigt", endlich der Umstand, daß der Bau ein jonischer war, „wie die häufige Erwähnung der Muscheln oder jonischen Eier und die der Säulenaugen, welches die inneren Punkte der jonischen Konvoluta sind, beweisen".

Allerdings kommen die beiden Worte *κεκρόπιον* und *κεκρόπικα* und zwar in Verbindung mit einer Erdwinde (*τροχαλεία*) vor, und die Rubrik, in welcher dies geschieht, enthielt aller Wahrscheinlichkeit nach die Handlangerlöhne für Fortschaffung von Rüstzeugen (*λεκάνας ἀναφορήσασιν*). Denn obschon der Titel der Rubrik nicht mehr leserlich ist, so ergibt sich dies dennoch mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit aus dem Umstande, daß der Name eines Handlangers, Prepos aus Argyllae, hier wieder vorkommt, welcher vorher in einer früheren Rubrik für Fortschaffung der Rüstzeuge schon einmal genannt wird, und daß der Betrag der Löhne gleichfalls eine Drachme für den Mann beträgt. Ferner folgt diese Rubrik unmittelbar nach der Zimmermannsrechnung für Arbeiten an dem Hinterbau (*ὀπίσω*), und gleich nachher kommt eine Rubrik für das Abrüsten der Mauer, worauf die Bildwerke befindlich sind. Mit diesen Arbeiten scheinen also diejenigen des nicht mehr leserlichen Paragraphen in Verbindung zu stehen, und das *κεκρόπιον* ist wahrscheinlich der Ort, wo die Winde aufgestellt war, unfern des hinteren Teiles des Gebäudes. So denke ich mir die Sache; Herr Thiersch aber, der das Kekropium in das Innere des Erechtheums versetzt, folgert aus dieser für bewiesen angenommenen Voraussetzung, daß, weil

das Kekropium in unserer Inschrift vorkomme, diese notwendig von dem Erechtheum handeln müsse. Ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen, und aus dem Vorkommen des *κεκρόπιον* in unserer Inschrift meine eigenen Folgen ziehen, die von denen des Hofrat Thiersch sehr abweichen.

Der zweite Beweis der Beziehung unserer Inschrift zu dem Erechtheum liegt für Thiersch in dem Vorkommen einer östlichen Säulenhalle und einer Prostasis, die nach ihm notwendig die nördliche Vorhalle des Erechtheums sein muß. — Geht man die einzelnen Punkte der Inschrift der Reihe nach durch (wobei zu beobachten ist, daß die in der zweiten Tafel angeführten Arbeiten voranzusetzen sind, obschon ich in der gegebenen Aufzählung der Rubriken die Ordnung der Herausgeber der Inschrift befolgte), so findet man folgende örtliche Bezeichnungen:

1. Säulen gegen Osten, mit Orthostaten, drei (oder mehreren) Altären und Außenwerken.

2. Ein Inneres, welches ein Epistyl, also auch Säulenstellungen hatte (§ 10 der 2. Kol. der 2. Taf.).

3. Eine Prostasis, von welcher das Gerüste abgenommen wird (1. Taf. 1. Kol. § 2).

4. Nochmalige Anführung des Epistyls im Innern (§ 7).

5. Ein Vorderbau mit sechs Deckenöffnungen (*ὀπαῖα*) (Kol. 2 § 2 und § 3).

6. Ein Hinterbau mit sechs Deckenöffnungen (Kol. 2 § 4).

7. Das Kekropium mit den Hebewerkzeugen (§ 6).

8. Die Mauer mit den Bildwerken (§ 7).

Sind unter diesen Bezeichnungen von Oertlichkeiten wirklich ebensoviele Glieder des Baues zu verstehen oder kommen darunter verschiedene Benennungen für einen und denselben Teil vor? Diese Frage kommt erstens in Betracht wegen der örtlichen Bezeichnungen: Prostasis und Vorderbau. Ich halte beide Bezeichnungen als auf eine und dieselbe Oertlichkeit bezüglich, und zwar, daß die Prostasis nur einen Teil des Vorderbaues

bezeichne, nämlich die Säulenreihe desselben, an welchem die Gerüste abgetragen werden, ehe die Decke desselben Vorderbaues fertig ist (*ἰκριώπατα καθελοῦσιν τὰ ἀπὸ τῶν κιόνων τῶν ἐν προστάσει*).

Die Deckeneinteilung des Vorderbaues ist ganz gleich der Deckeneinteilung des Hinterbaues, beide haben 6 Deckenöffnungen (*ὀπαῖα*). Ist dieser Hinterbau nun derselbe Teil, zu dem die in der Inschrift angeführten Säulen gegen Osten gehören? Wäre dies der Fall, so bekämen wir ein anschauliches Bild des Grundplanes unseres Bauwerkes (*οἴκου*), und ein unterscheidendes Charakteristikon für dasselbe in dem Umstande, daß sein Eingang, seine Vorderfront nämlich, gegen Westen gekehrt sein mußte, da seine Hinterfront gegen Osten gekehrt war.

Die Folgerungen, die sich auf diese Hypothese bauen lassen, (ich gebe sie für nichts mehr aus als das) sind mannigfacher Art; doch sei fürerst nur daraus entnommen, daß ihr zufolge das Erechtheum hier nicht gemeint sein kann, da dasselbe unter den erhaltenen Monumenten der Akropolis ihr am wenigsten entspricht.

Thiersch führt nun das Anlöten der Reliefs, das auf Eleusinischem Steine geschah, als einen Beweis an, daß die Inschrift das Erechtheum betreffe. Sieht dies nicht einer argumentatio ex concessis (die er als höchst bequem bezeichnet, aber bei seinen Gegnern nicht dulden mag) so ähnlich wie etwas? Von Eleusinischem Stein weiß die Inschrift durchaus gar nichts, und von einem Anlöten des Reliefs an demselben ist in ihr ebensowenig die Rede, sondern nur vom Ankaufe von zwei Talenten Blei (ungefähr zwei Centner), zur Befestigung derselben. Diese Befestigung *πρόσθεσις* konnte aber auch so stattfinden, daß man Reliefplatten einsetzte und die eisernen oder bronzenen Klammern mit Blei vergoß. Nichts zwingt uns zu der Annahme, daß die einzelnen Figuren aus Marmor ausgeschnitten gewesen seien, und einzeln angesetzt wurden, wie am Friese des

Erechtheums. Man hat nämlich in dem Schutte des Erechtheums einige so ausgeschnittene Figuren gefunden, und hält sie mit Wahrscheinlichkeit für diejenigen, welche den aus Eleusinischem Steine (nicht wie der übrige Tempel aus Marmor) ausgeführten Fries desselben schmückten. Ich gestehe, daß ich mich ungern in diese decoupierende Ausführungsweise hineinfinde, da ich früher immer die Idee hatte, der Fries habe aus Metallplatten, die im ganzen an den Steingrund angesetzt worden, bestanden. — Dem sei wie ihm wolle, hier kann schwerlich derselbe Fries gemeint sein, wenn schon eine entfernte Aehnlichkeit der in dem Erechtheum gefundenen Bruchstücke mit den in der Inschrift vorgeführten Figuren und Gruppen stattfinden mag. Meine Gründe dagegen sind folgende: Fürs erste sind die vorgeführten Gruppen, denen die gefundenen Bruchstücke entsprechen sollen, sehr oft wiederkehrende Motive in der griechischen Skulptur und Malerei, die ich sogar an einem zweiten in seinen Skulpturteilen besser als das Erechtheum erhaltenen Monumente der Akropolis nachweisen will; ich meine den Parthenon. Daselbst finden in dem den Panathenäenzug darstellenden Friese ziemlich alle in unserer Inschrift vorgeführten Gruppen und Figuren ihre Analoga, z. B. der Speerträger, der Wagen mit den eingespannten zwei Pferden und dem Jünglinge, der Jüngling, der das Pferd führt, derjenige, der das Pferd am Zügel hält, der Mann, der sich auf den Stab stützt. Auch für das andere ließe sich Entsprechendes an dem Parthenonfriese wahrscheinlich nachweisen, — doch steht er nicht hinreichend gegenwärtig vor meinem Gedächtnis und ich behalte mir vor, darauf zurückzukommen*).

*) Herr Beulé fand zur Rechten der Propyläen, an die pelasgische Terrassenmauer, die sich dort befindet, gelehnt, eine verstümmelte, überlebensgroße Gruppe, welche gleichfalls vollkommen einer der in der Inschrift erwähnten Gruppen entspricht, nämlich eine Matrone, an welche sich ein junges Mädchen anschmiegt. Anmerk. d. Verf.

Die Aehnlichkeit der Skulpturen der Inschrift mit denen des Parthenon ist so schlagend, daß sie mich auf die Idee brachte, die Inschrift möchte auf nichts Geringeres als auf den Parthenon selbst Bezug haben. Mich bestärkte darin der Umstand, daß nach der Inschrift die Kosten des Baues aus dem Schatze der Göttin (Athene) bestritten wurden. Auch glaubte ich Aehnlichkeiten zwischen dem in der Inschrift vorgeführten Bauwerke und dem Parthenon in Beziehung auf die Disposition ihres Grundplanes zu erkennen. Ich kam bald davon zurück, behielt aber die Ueberzeugung bei, daß das in der Inschrift gemeinte Monument ebenfalls einen Panathenäenzug enthalten haben müsse, wovon uns einzelne Gruppen namhaft gemacht werden.

Zweitens spricht die Inschrift nur von einer einzigen Mauer mit Bildwerken, was gar nicht zu dem ringsum mit Friesverzierungen geschmückten Erechtheum passen will.

Drittens sind die Maße der in der Inschrift vorgeführten Bildwerke viel größer als die des Erechtheumsfrieses. Dieses zu beweisen, muß ich einen merkwürdigen Umstand berühren, der aus der Inschrift hervorgeht, und beweist, wie der demokratische Geist damals alle Vehältnisse durchdrungen hatte. Nach der Inschrift war der Lohn eines Handlangers nicht geringer als der des Zimmermanns; dieser stand in Beziehung auf Verdienst gleich mit dem Steinhauer, dem Maler, dem Architekten und seinem Schreiber. Das allgemeine durchschnittliche Tagelohn schwankt zwischen 5 Obolen und einer Drachme. Der Architekt erhält 1 Drachme per Tag, sein Schreiber bloß 5 Obolen; die Zimmerleute erhalten je nach ihrer Arbeit bald 1 Drachme, bald bloß 5 Obolen. Desgleichen die Handarbeiter 2c. Sollten die Bildhauer eine aristokratische Ausnahme gemacht und für ihre Arbeit unverhältnismäßigen Lohn genommen haben? Dieses mußte der Fall gewesen sein, wenn in der Inschrift wirklich die kleinen etwas über einen Fuß hohen Figuren des Erechtheumfrieses gemeint waren. Denn die einzelne Figur, sei

es Mann oder Pferd, und selbst der Wagen wird mit 60 Drachmen per Stück berechnet.

Auch Herrn Tétaz ist dieses aufgefallen, der aber darin einen Beweis erkennt, in wie hoher Achtung die freie Kunst bei den Athenern gestanden. Es bedarf eines solchen Beweises nicht erst für eine so allgemein erkannte Thatsache, auch wissen wir, daß diese Achtung sich ganz anders als in so materieller Bevorzugung bekundete. Wir wissen, daß sogar die Gesandten und höchsten Staatsbeamten der Republik nicht mehr als 5 Obolen und in außerordentlichen Fällen höchstens bis zu 2 Drachmen täglicher Auslösung erhielten. Somit nehme ich mit einigem Rechte der Wahrscheinlichkeit an, daß auch der Künstler in dieser Beziehung nichts oder wenig vor den andern voraus hatte, sondern seine tägliche Auslösung oder einen nach ihr berechneten Lohn seiner Arbeit im ganzen erhielt. Sollte Verdienst oder Talent durch glänzenden Lohn ausgezeichnet werden, so geschah dieses auf Volksbeschluß aus öffentlicher Kasse auf dem Wege der Gratifikation. Dergleichen gehörte nicht in die laufende Baurechnung, welche die den Künstlern, wie allen andern Beteiligten, nach allgemein gültiger Norm verabfolgten Diäten allein aufzuzählen hatte. Vorausgesetzt nun, der Bildhauer sei mit dem höchsten Staatsbeamten gleich gestellt gewesen und habe sich täglich auf 2 Drachmen gestanden, so käme für jede Figur eine Arbeit von 15 Tagen. Ich vermute aber, daß sie ungefähr auf einen Monat Arbeit erforderte und daß sie nicht viel kleiner war als die Figuren des Frieses an dem Parthenon sind. —

Von Eleusinischem Steine ist, wie schon erwähnt, in unserer Inschrift durchaus nicht die geringste Andeutung enthalten, sondern Thiersch fügt dieses nur so hinzu, um seinen an Beweises Statt auftretenden Vermutungen mehr Autorität zu geben.

Ich komme nun auf den letzten Umstand, den Thiersch als Beweis erkennt, daß kein anderes Monument als das Erech-

theum in der Inschrift gemeint sein könne, „daß nämlich der Bau ein jonischer war, wie die häufige Erwähnung der Muscheln oder jonischen Eier und die der Säulenaugen beweisen.“ Es ist aber von gar keinen Eiern, wenigstens von keinen plastisch ausgeführten jonischen oder nichtjonischen Eiern, in der ganzen Inschrift etwas zu finden. Was Thiersch dafür hält, und merkwürdigerweise alle Ausleger der älteren Inschrift mit ihm, sind nicht die sogenannten Eier des Kymation, die an jonischen Bauwerken oft plastisch ausgeführt vorkommen, aber nicht minder an den dorischen, obschon seltener in plastischer als in gemalter Ausführung, sondern die Rosen in der Mitte der Deckplatten (*καλύμματα*), die in älteren Bauwerken gemalt, dann in Bronze eingesetzt und in späteren Zeiten in Stein ausgeführt wurden. Die Verzierungen des Kassettendeckels bestanden in abwechselnden Formen; in unserem Bauwerke (nämlich dem in der Inschrift gemeinten) sind deren zwei, für welche zwei Wachsmodelle gemacht wurden. Sie heißen Muscheln und Akanthus. Spuren von dem früheren Befund solcher Rosetten in den Tiefen der Kassetten des Erechtheums sind noch deutlich wahrzunehmen. Die Mitte hat ein tiefes Loch für die Aufnahme des Bolzens, mit dem das (erzerne) Ornament befestigt war; ringsherum, so breit wie das Ornament war, ist im Kreise der Boden der Kassette ungeglättet. Es ist nicht anzunehmen, daß ein einziges Ei, von den tausenden, die an einem und demselben jonischen Monumente vorkommen, mit 14 Drachmen bezahlt worden sei. Dies ist der Lohn von wenigstens ebensovielen Tagen! Auch beweist die geringe Anzahl der namhaft gemachten Verzierungsstücke, die diesen Namen hatten, daß die Eier auf dem Kymation nicht gemeint sein können, die, wie gesagt, an dem kleinsten Monumente jonischen Stiles sich viele hunderte von Malen wiederholen.

Ist nun ein Bau, in welchem plastisch ausgeführte Eierstäbe (nach Thiersch), oder plastisch ausgeführte Rosetten in den Kas-

setten der Decke (nach meiner Annahme) und jonische Säulen vorkommen, deshalb notwendig ein durchweg ionischer, wie Thiersch vorgibt? (Beiläufig gesagt, ist in der Inschrift nur von einer einzigen jonischen Säule mit ihren beiden Augen die Rede.) Dann müßten wir den Parthenon auch dafür erklären, denn er hat plastisch ausgeführte Eierstäbe und hatte einst jonische Säulen im Innern. Desgleichen die Propyläen, denn die jonischen Säulen stehen noch heutigen Tages aufrecht (wenn auch in verstümmeltem Zustande), welche das Epistyl der inneren Halle trugen, auf welchen aller Wahrscheinlichkeit nach eine mit „Muscheln" und „Akanthen" gezierte Decke ruhte. Die Inschrift kann nach eben den Gründen, die Thiersch dafür anführt, daß sie einzig nur das Erechtheum betreffen könne, viel leichter jedem der eben genannten zwei attisch-dorischen Monumente angepaßt werden. In der That betrifft sie eines derselben, die Propyläen nämlich, über deren 'einstigen Bestand sie wichtigen Aufschluß gibt. Dies hoffe ich in meiner nächsten Mitteilung wenigstens wahrscheinlich zu machen. Doch vorher noch einiges über die Deutungen, welche Thiersch aus ihr entnimmt.

Vierter Brief.

Noch erhielt ich Deine Antwort auf meine erste Sendung nicht. Darf ich fortfahren? Mich kümmert es, meinem alten Papa Thiersch, meinem ehemaligen Capitano würdigen Angedenkens, vor dessen klassischem Wissen ich mich beuge, in einigen die Archäologie der Baukunst betreffenden Punkten entgegenzutreten. Doch werden sie bald besprochen sein.

Thiersch bemüht sich, seine Inschrift dem Erechtheum so gut wie es gehen will anzupassen, unterläßt es aber glücklicherweise, wesentliche Folgerungen für seine Wiederherstellung dieses Ge-

bäudes aus ihr zu entnehmen. Die Schlüsse, die er über den Bestand des Baues, von dem er handelt, zu der Zeit der vermeintlichen Rechnungsablegung über denselben aus letzterer entnimmt, sind ohne weitere Wichtigkeit, gleichgültig ob sie gegründet sind oder nicht. Dagegen bietet ihm die Inschrift Gelegenheit zu manchen interessanten Glossen über das Bauverwaltungswesen im allgemeinen.

Auffallend ist ihm die Erscheinung des Zimmermanns in einem Gebäude, das nach der gewöhnlichen Annahme ganz von Stein war, und da die daran schließenden Lohnbezüge unter der Benennung *Κεφάλαιον τεκτονικοῦ* summiert werden, so sind sie ihm sämtlich als für Holzarbeiten empfangen zu betrachten. Mir aber durchaus nicht, sondern ich bin fest überzeugt, daß alle Konstruktionsteile, die in der Rubrik der Zimmerlöhne namhaft gemacht sind, die *σελίδες*, die *καμπύλη σέλις*, die *καλύμματα* rc. nicht hölzern, sondern von Stein waren; aber wie noch heutigestages beim Versetzen der schweren oder hoch zu hebenden Werkstücke der Zimmermann mit seinen Maschinen und Gerüsten die wesentlichste Rolle spielt, ebenso that er es schon damals. Thiersch braucht also von der gewöhnlichen Annahme, daß die Decke des Tempels der Athene Polias ganz von Stein war, wegen dieser Inschrift, sie mag zu ihm Bezug haben oder nicht, gleichviel, nicht abzugehen, wenn es ihm sonst ansteht, dabei zu verharren. Auch die Säger (*πρίςαι*) waren nicht Holzsäger, sondern Steinsäger, welche die dünnen Decktafeln (*καλύμματα*), die aus Marmor waren, sägen mußten, da sich letztere so bequemer und besser ausführen ließen, als durch den Steinhauer (*λιθοῦργος*). Daß die hier angeführten Teile von Stein und zwar von weißem Marmor waren, erhellt schon daraus, daß sie enkaustisch bemalt wurden, welches vor der Erfindung der Methode, geschmolzene Wachsfarben mit dem Pinsel aufzutragen, die erst später aufkam, auf Holz nicht ausführbar war.

Was die ὀπαῖα sind, glaube ich bestimmt genug sagen zu können: es sind die Zwischenräume in der Decke von einem Balken zum andern, die länglichen Vierecke, die von den Balken an ihren langen Seiten und von den Riegeln oder Verbandstücken an ihren schmalen Seiten begrenzt sind. Jene Balken heißen in unserer Inschrift σελίδες und sind meiner Vermutung nach dieselben Werkstücke, welche in der älteren Inschrift σφηκίσκοι heißen, weil sie an den beiden Enden, gleich Wespen, Einschnitte hatten, wo hinein die Riegel (griechisch ἱμάντες) geschoben wurden.

Um jedes ὀπαῖον ging nach der Inschrift ein κυμάτιον, dessen Anheftung 2 Tage in Anspruch nahm (2 Drachmen Tagelohn dafür); es muß also eine große Oeffnung in der Decke gewesen sein, und an die kleinen Rosettenlöcher, welche durch die καλύμματα geschlossen wurden (φατνώματα) ist also dabei nicht zu denken. Wie die καλύμματα zu den letzteren, so stehen die ςρωτῆρες, die großen durchbrochenen Deckentafeln, zu den ὀπαίοις. Uebrigens werden nicht 6, sondern ausdrücklich 12 Opäen in der Inschrift genannt, nicht mehr und nicht weniger. Dies nachzuweisen ist mir einigermaßen wichtig. — Die Stelle ist in der zweiten Kolonne der ersten Tafel. Zuerst werden καλύμματα im Vorderbau erwähnt, deren Befestigung nicht nach Stücken, sondern wahrscheinlich nach Deckenfeldern bezahlt wurde. Doch ist das Wort (ὀπαῖον), worauf es ankommt, nicht mehr erkenntlich. In dieser Rubrik werden vier solcher Deckeneinteilungen genannt. Dann kommt eine andere Rubrik für das Anheften des Kymatium um 6 Opäen des Vorderbaues. Die obigen 4 Opäen, da sie in Beziehung auf die Deckplatten angeführt sind, dürfen nicht zu den 6 darauf folgenden Opäen des Vorbaues zugerechnet werden, da dieser bloß in Beziehung auf das Kymatium Erwähnung geschieht. Die erstgenannten 4 Opäen sind in der Zahl der später genannten 6 Opäen enthalten. Wir haben also bestimmt 6 Opäen für den Vorderbau. Hierauf folgt

eine neue Rubrik über 6 andere Opäen für den Hinterbau; damit schließt das Hauptteil der Rechnung und es ist in der ganzen Inschrift weiter keine Rede von den Opäen.

Was der Ausdruck *καμπύλη σέλις*, gebogener Balken, bedeute, kann ich nicht herausfinden; vielleicht war er mehr erschwert, als die anderen, die mit ihm genannt werden, war er ein Unterzug und (vermutlich mehr aus optischen als aus statischen Gründen) ein wenig nach oben gebogen.

Ueber die Außenwerke der Säulen gegen Osten (nach meiner Mutmaßung der Säulen des Hinterbaues), welche einen so wesentlichen Posten in der Kostenberechnung ausmachen, ich meine über den Ausdruck *τὰ ἐχόμενα ἑξῆς* in Verbindung mit der jedesmaligen vorher angeführten Säule, habe ich mir vergeblich den Kopf zerbrochen. Die noch erhaltenen Posten für diese Außenwerke belaufen sich auf nicht weniger denn 1143 Drachmen, welche wenigstens ebensovielen Arbeitstagen entsprechen. Was ist damit gemeint? Ist es die Glättung und Färbung der Säulen selbst, oder sind es Gitter und Scheidungen zwischen und hinter den Säulen? Ich kann es nicht sagen.

Die zweifelhafte Erwähnung eines Altars des Thyechus in unserer Inschrift (zweite Tafel, erste Kolonne § 19) neben einer Ante, oder einem Piedestal (*ὀρθόστασις*) ist für Thiersch ein neuer Beleg dafür, daß das Erechtheum gemeint ist, woselbst nach der älteren Inschrift ein Altar des Thyechus in oder vor dem nördlichen Portikus stand. Hier aber befindet er sich an der östlichen Vorhalle, wie der Zusammenhang annehmen läßt; und kann ein solcher Altar nicht an verschiedenen Monumenten vorgekommen sein? Es ist nach Thiersch ein Altar für Trankopfer, dem höchsten Zeus gewidmet.

Außer diesem werden noch drei andere Altäre vor der östlichen Seite des Baues genannt. Der Altar der Dione und in einer Reihe mit ihm zwei andere, welche vielleicht den vorhergenannten Altar des Thyechus in sich einschließen. Sie dienen

in der Inschrift zur näheren Bezeichnung der einzelnen Säulen der östlichen Halle, je nachdem diese nämlich dem einen oder dem anderen von diesen Altären näher stehen. Diese Altäre nun, und namentlich der der Dione, machen Thiersch viel zu schaffen. Es wird ihm schwer, einen Zusammenhang der Dione mit dem Erechtheus und der Athene aufzufinden, so daß vor dem Tempel der genannten Göttin einen Altar der Dione anzunehmen sich rechtfertige. Er beweist in einer langen Exkursion, daß die Atlantide dieses Namens und nicht die Okeanide, die Mutter der Aphrodite, gemeint sein könne. Uebrigens ist von einem solchen Altare vor dem Eingange in den Tempel der Athene Polias sonst durchaus keine Kunde zu uns gekommen.

Wohl aber wissen wir, daß im Eingange der Akropolis, unfern der Propyläen, eine Statue der Aphrodite von dem Bildhauer Kalamos stand. Diese Göttin war die Tochter der Dione und wurde oft mit ihr verwechselt. Beides waren verschiedene Inkarnationen desselben Numen. Ist etwa diese Statue, oder der zu ihr gehörige Altar in unserer Inschrift gemeint? Diese Mutmaßung wäre abenteuerlich, würde sie nicht unterstützt durch den Umstand, daß alle Punkte der Inschrift sich ohne alle gewaltsamen oder künstlichen Mittel mit dem Gebäude in Beziehung setzen lassen, neben welchem das geweihte Bildnis der Aphrodite stand, mit den Propyläen nämlich.

Ich muß den strengen Beweis hierfür schuldig bleiben und mich damit begnügen, anzuführen, was zur Unterstützung dieser meiner Vermutung dienen kann, die, wenn sie sich zur Gewißheit erhöbe, nicht ohne kunstgeschichtliches Interesse wäre.

Zuerst ist anzuführen, daß die besagte Inschrift nicht neben dem Erechtheum oder neben irgend einem anderen Tempel der Akropolis, sondern in dem untersten Schutte der Pinakothek zur Seite der Propyläen im Jahre 1836 gefunden wurde.

Dann werden in der Inschrift zwei Posten über enkaustische Malerei aufgeführt. Der eine in der ersten Kolonne der ersten

Tafel beläuft sich auf 30 Drachmen und der laufende Fuß wurde mit 5 Obolen bezahlt; daher wurden die 30 Drachmen für 40 laufende Fuß des gemalten Kymation über dem Epistyl ausgegeben; der zweite Posten in der zweiten Kolonne der zweiten Tafel führt 113 laufende Fuß desselben Kymation über dem Epistyl des Innern auf. Dies zusammenaddiert macht 138 laufende Fuß. Ferner ergibt sich aus den Hofferschen Zeichnungen, daß über der doppelten Reihe von je 3 jonischen Säulen in dem Innern der Propyläen zwei Epistyle lagen, deren totaler Umfang, nach Länge und Breite gemessen, 40 Meter beträgt (die Länge jedes Epistyls ist nämlich 9 Meter, seine Breite circa 1 Meter). Dividiert man 40 durch 138, so gibt dies 0,29. Diese Zahl müßte das Verhältnis des attischen Fußes zum Meter ausdrücken, wenn das Epistyl der Inschrift und das Epistyl der Propyläen eins wären. Der attische Fuß wäre dann nahezu dem bayrischen Fuße gleich.

Dieses Resultat, das, wenn mir recht ist, mit der üblichen Annahme des Verhältnisses des attischen Fußes zu dem neuen Metermaße übereinstimmt, kann freilich bloß zufällig sein, aber dann muß man gestehen, daß ich mit meinem Versuche, die Inschrift mit den Propyläen in Konkordanz zu bringen, mehr vom Glücke begünstigt bin als Thiersch, der sich vergebliche Mühe gibt herauszufinden, worauf die Inschrift mit den Epistylien in dem Inneren des Erechtheums hindeute.

Die Mauer, von der die Rede ist, in welche die Reliefs eingesetzt wurden, paßt gut auf die Mauer der Propyläen mit den 5 Thoren. Diese Mauer ist das eigentliche Wesen des Baues, das Motiv, der Kern desselben; daher die Mauer κατ' ἐξοχήν. Sie durch Reichtum hervorzuheben lag in der Aufgabe des Künstlers. Ja, es konnte nach der Anlage des Balkenwerks nur an dieser Stelle ein fortgehender Fries Platz finden. Und kein anderes Sujet war dazu geeigneter, als eben der Panathenäenzug und dem Sagenkreise der Pallas entnommene Gegenstände. Also

dasselbe, was sich auf dem Parthenon und dem Tempel der Poliouchos fand. Ferner die 4 Altäre oder Piedestale, die den 4 Pfeilern zwischen den Thüren und den von Pausanias angeführten 4 Bildwerken gleich wohl entsprechen. Um kurz zu sein, läßt sich behaupten, daß nichts in der Inschrift enthalten sei, was der gezwungenen Auslegung bedürfe, um den Propyläen zugeeignet zu werden. Es bedarf durchaus keiner Unterstützung dazu, um beides miteinander in Konkordanz zu setzen.

Der bedeutendste Zweifel für mich, ob die Inschrift wirklich von den Propyläen handle, war der in ihr öfter erwähnte Umstand, daß der Bau aus dem Schatze der Göttin, d. i. doch wohl der Athene, bestritten worden sei. Ich bin nicht belesen genug, um aus den Alten beweisen zu können, daß dieser Bau, der beiläufig gesagt in der Inschrift niemals als Tempel, sondern als Bauwerk oder Haus (οἶκος) auftritt, wirklich vom Schatzamte der Göttin ausgeführt wurde; aber ich zweifle nicht, daß sich Belege dazu finden werden, da die Propyläen so gut wie das ganze Plateau der Akropolis mit den dasselbe umschließenden Mauern zum Heiligtum der Athene gehörten und es daher ganz in der Ordnung erscheint, daß ihr Bau von dem Schatzamt der Göttin (παρὰ ταμιῶν τῆς θεοῦ) bestritten wurde.

Ist die Inschrift wirklich das, wofür ich sie halte, so gibt sie uns neuen Aufschluß über die Anlage der Balken des Plafonds der Propyläen, welche dann wesentlich von der von Stuart für die Propyläen von Eleusis angenommenen Anordnung abweichen würde.

Die Inschrift, in meinem Sinne aufgefaßt, wirft endlich auch ein neues Licht auf die ältere Inschrift, die in ihren wesentlichsten Punkten gerade am meisten zweifelhaft läßt, trotzdem daß Männer wie Choubler, Schneider, Wilkins, Walpole, O. Müller, Hirt, Böckh und Thiersch sie mit ihrem Geiste und ihrer Gelehrsamkeit beleuchten. Ich übergehe die Einzelheiten, z. B. den mißverstandenen Ausdruck κάλχαι, den alle Erklärer auf die Eier des Kymatium beziehen (obgleich gerade an dem Erechtheum

sich so deutliche Spuren der einstigen bronzenen Verzierungen in den Höhlen der Kassetten erhielten, auf die sie nur bezogen werden können), sondern will von den Ortsbezeichnungen sprechen, welche in der Inschrift vorkommen. Die einzelnen Teile des Bauwerkes werden uns nämlich von der Inspektionsbehörde, deren Protokoll uns in der Inschrift erhalten ist, teils nach bestimmten, damals allgemein bekannten Oertlichkeiten, in deren Nähe sie waren, teils nach der Himmelsgegend vorgeführt. Es sind folgende:

1. Teile des Baues *πρὸς τοῦ κεκροπίου* und *πρὸς τῷ κεκροπίῳ*.
2. Teile des Baues *πρὸς τοῦ θυρώματος*.
3. Teile des Baues *πρὸς ἕω*.
4. Teile *πρὸς τοῦ πανδροσείου*.
5. Teile im Innern *τοῦ ἔντος*.

Von diesen Bezeichnungen sind zwei an sich klar und erlauben keinen Zweifel darüber, worauf an dem Baue durch sie hingedeutet sei, das ist die dritte und fünfte. Bei der zweiten walten schon Zweifel ob, denn es gab zwei *θυρώματα*, d. h. Hauptthore an dem Baue, eines im Osten, eines unter der Vorhalle gegen Norden. Doch mag die Annahme, daß der nördliche Eingang gemeint sei, die richtige sein. Es hat dieses übrigens keinen Einfluß auf das, was ich darlegen will, so wenig wie eine sechste Ortsbezeichnung, die ich ausließ, wo die Lage einer Mauer im Innern des Gebäudes durch die Nähe der alten Statue (der Athene) bestimmt wird. Dieses bezieht sich einzig auf die erste und auf die vierte Ortsbezeichnung. Thiersch, mit den meisten Auslegern der Inschrift, hat das *κεκρόπιον* und das *πανδροσεῖον* in das Innere des Gebäudekomplexes verlegt, dessen wohlerhaltene Ueberreste wir noch bewundern, und ist von dieser Voraussetzung bei seinen Restaurationsversuchen ausgegangen. Durch sie, und durch das mißliche Bemühen, die Grundform des Gebäudes und alle seine einzelnen Teile daraus

herzuleiten und nachzuweisen, daß es an die Stelle der alten Königsburg des Erechtheus getreten und gleichsam aus ihm hervorgegangen sei, ist Thiersch zu unhaltbaren Hypothesen geführt worden, die sich einander zum Teil widersprechen, so daß er mehreremals seine eigenen Behauptungen während der Untersuchung selbst wieder zurückzunehmen und mit anderen, nicht weniger gewagten, umzutauschen sich genötigt sieht.

Auch die Architekten, welche seit den neuesten Ausgrabungen Restaurationen des Tempels herausgaben, außer Bötticher, gehen von derselben Voraussetzung aus und stimmen mit Thiersch in dem Punkte überein, daß das Pandroseion mit allem Zubehör, worunter der heilige Oelbaum mit dem daneben oder darunter befindlichen Altare des Zeus Herkeios, in das Innere des jetzt noch stehenden Gebäudekomplexes zu versetzen sei. Sie stützen sich dabei besonders auf eine Stelle Herodots, der sagt, daß der *νηός* des Erechtheus den Oelbaum und den Salzbrunnen enthalte, während zwei andere Autoren sagen, daß der Oelbaum in dem Pandroseion sei. Herodot erwähnt übrigens nachher, daß diejenigen, welche das „Heiligtum" hinaufgegangen seien, den (von den Persern mit dem Tempel verbrannten) Oelbaum wieder grünend vorgefunden hätten. Zuerst braucht er das Wort *νηός* und nachher das Wort *ἱρόν*, welches nicht den Tempel, sondern den heiligen Bezirk eines Tempels mit Einschluß des letzteren bezeichnet.

Wenn wir dieses *ἱρόν* mit dem Pandroseion als eins, und die frühere Bezeichnungsweise des Herodot als uneigentlich annehmen, indem er partem pro toto setzte, so läßt sich Uebereinstimmung in die Aussagen der erwähnten Autoren hineinbringen, ohne daß man genötigt ist, den Oelbaum in das Innere des Tempels zu versetzen, woselbst er wohl bei dem Brande gänzlich zerstört worden wäre.

So geschickt übrigens in den Zeichnungen der Herren Tétaz und Hansen die Möglichkeit dargestellt sein mag, daß der Oel-

baum in dem Inneren des Tempels fortbestehen könne, so wenig will doch die kleinliche Hofanlage, die sie ihm zu lieb in den Tempel hineindichteten, dem architektonischen Gefühle einleuchten, und auch der Kunstgärtner wird, glaube ich, Einwendungen dagegen zu machen haben.

Ich werde bei einer anderen Gelegenheit zeigen, daß die Hypäthralform selten oder niemals bei älteren echt jonischen, sondern nur bei dorischen, attisch-dorischen und korinthischen Tempeln vorkam, trotzdem daß Bötticher ungefähr das Gegenteil davon behauptet; schon deshalb glaube ich nicht daran, daß solch ein Hof in unserem Gebäude, das in allen seinen Teilen nach jonischen Principien durchgeführt ist, jemals existiert habe.

Aber nicht nur das Pandrosium, sondern auch das Kekropium wird in das Innere des Baues verlegt, woselbst es nach einigen unter der Karyatidenhalle, nach anderen hinter der Mauer mit den Halbsäulen oder in irgend einem fingierten Kellerraum Unterkommen findet.

Die erste Inschrift erwähnt, daß gewisse Teile des Baues teils vor, teils in der Nähe des Kekropiums lagen, und zwei Autoren, die Thiersch zur Bekräftigung der Annahme, daß das Kekropium sich innerhalb des Tempels befand, citiert (Clemens Alexandrinus Cohort. ad Gentes p. 29 und Theodoretus Therap. c. 8), sagen nichts weiter aus, als daß das Grabmal des Kekrops auf der Akropolis war, in der Nähe der Athena Poliouchos. — Merke wohl den Unterschied zwischen dem Grabmal des Kekrops (*Κέκροπος τάφος*) und dem Kekropium (*κεκρόπιον*).

Beides sind oft ganz verschiedene Dinge, so gut wie der Tempel des Erechtheus und das Erechtheum verschieden sind, so gut wie der Tempel der Pandrosos (*πανδρόσου ναός*) und das Pandroseion nicht dasselbe sind. Der Tempel, oder vielmehr das Sanktuarium des Erechtheus und der Tempel der Pandrosos sind ganz getrennte Dinge, die Pausanias daher auch in seiner Beschreibung vollständig voneinander scheidet, indem er zwischen

ihre Erwähnung die des Tempels der Athene hineinschiebt. Aber das Erechtheum und das Pandrosium sind verschiedene Bezeichnungen für denselben Ort, nämlich für den geweiheten Bezirk, innerhalb dessen die beiden Tempel oder Sanktuarien der Pandrosos und des Erechtheus standen, und welcher auch den geweiheten Oelbaum enthielt. Je nachdem dieses, den beiden verschwisterten Potenzen gemeinschaftlich geweiheten, Bezirkes auf der Akropolis mit Beziehung auf die eine oder die andere dieser Gottheiten Erwähnung geschieht, wählt man den einen oder den anderen Ausdruck, und nennt den Bezirk das Erechtheum oder das Pandrosium.

Dieser Bezirk, zu dem auch in gewissem Sinne der Tempel der Poliouchos zu rechnen war, obgleich dieser seinen eigenen Eingang hatte, stand auf dem Teile der Akropolis, „der früher Polis genannt wurde“, nämlich auf der niedrigsten Terrasse des Plateaus, welches später die Akropolis hieß. Dieser Polis steht die zweite höhere Terrasse der Burg als Gegensatz gegenüber, auf welche die Sage die Wohnung des Kekrops verlegte, der der mythische Repräsentant eines fremden Stammes ist, welcher die Ureinwohner des Landes unterjochte und einen neuen Kultus einführte. Wie noch zu meiner Zeit, im Jahre 1831, die Türken die Akropolis von Athen behaupteten, während die griechische Bevölkerung die Stadt bewohnte, ebenso denke man sich die höchste Terrasse der Akropolis im Besitze des erobernden Stammes, während das, was damals die Stadt war, nämlich die niedere Terrasse der jetzigen Burg, von den pelasgischen Autochthonen bewohnt wurde, die dort ihre uralte Göttin Pallas verehrten. Später nun schmolzen die beiden Kulturelemente, das pelasgische und das fremde in eins zusammen, und die vereinten Potenzen fanden in dem Erechtheus, dem Sohne des Poseidon und der Erde, von der Pallas adoptiert, ihren Ausdruck. Derselbe Gedanke sprach sich symbolisch aus in der Oertlichkeit der der neuen Dynastie und seiner Schutzgottheit und Ahnfrau, der nun-

mehrigen Pallas Athene, geweiheten Stätte, die den Uebergang und die Verknüpfung der beiden Terrassen bildet, deren jede für sich gerechnet eines der beiden alten Kulturelemente, die ineinander aufgegangen waren, in örtlicher Symbolik darstellte. Dieser Gedanke wurde in allen späteren Umgestaltungen des Heiligtumes, das den Bundesherd der attischen Demen enthielt, gepflegt und ausgebildet. Was aber war der Name für jenen höheren Teil der Burg, zu dem jener niedere Teil als Polis, mit dem Heiligtume der Athene Polias, den Gegensatz bildete? Dies war das *κεκρόπιον ἄςυ* oder die kekropische Burg, auf welcher später der Tempel der jungfräulichen Athene erbaut ward, der Ausdruck des letzten und höchsten Entwickelungsmomentes der attischen Bürgergemeinschaft. Der Bezirk des Kekropion erstreckte sich, unmittelbar hinter den Propyläen rechts von der Panathenäenstraße beginnend, bis über den Poliastempel hinaus bis nahe an den östlichen Rand des Plateaus. So erklärt es sich, daß das Kekropium in beiden Inschriften auftritt, obschon sie sich auf ganz verschiedene, weit voneinander entfernte Gebäude beziehen. Gegen Norden, unmittelbar vor der westlichen Seite des Tempels der Minerva Polias, war eine dritte Abstufung des Terrains, und dieses tiefgelegene Plateau, welches übrigens mit zur Polis gehörte, war das Pandrosion oder Erechtheum, auf welchem sich die Tabernakel (*οἰκήματα*) des Erechtheus und der Pandrosos befanden. Das erstere, das dem Erechtheus geweihete *οἴκημα*, bildete die Hinterhalle, das Opistodom des Tempels der Athena Polias, und hatte mit dem Tabernakel der Pandrosus, das nicht mehr existiert, seinen Zugang von der niederen Terrasse aus. Durch die nördliche Vorhalle trat Pausanias zuerst in den Tempel des Erechtheus. Hier fand er in einer Krypte (*ἐν φρέατι*) den Salzbrunnen, und an der inneren Mauer, die das Opistodom von der Cella der Athene Polias trennte, den Fenstern der westlichen Façade gegenüber, die Gemälde und darunter die Altäre des Poseidon

Erechtheus, des Heroen Butes und des Hephästus. Die Spuren der Krypte mit der Salzquelle, sowie die der Mauer, die das Opistodom von der Cella des Tempels trennte, sind noch deutlich sichtbar. Dagegen ist die zweite Mauer, welche angeblich das Innere des Gebäudes noch einmal in zwei Hälften geteilt haben soll, eine Fiktion, wie ich in der nächsten Mitteilung zu zeigen gedenke.

Fünfter Brief.

Es ist merkwürdig, wie die deutschen Künstler und Gelehrten mit dem armen Vitruv umspringen, als wenn kein gutes Haar an ihm wäre, der doch zuerst den Genius jener großen Baukünstler befruchtete, die nach dem Wiederaufleben der Künste den Geist der Antike in großartigerer und besonders in produktiverer Weise gefaßt haben, als wir es mit allen unseren Publikationen und Abhandlungen bis jetzt vermochten. Bötticher findet seine Kunstanschauungen geradezu „lächerlich", und bedient sich dieses Ausdruckes bei Erwähnung einer Stelle jenes Autors, die ich als den eigentlichen Schlüssel zum richtigen Verständnis des griechischen Tempels betrachte, und welche mir zum Texte einer besonderen ausführlichen Mitteilung über den griechischen Tempelbau dienen soll.

Auch Thiersch geht sehr ungeniert mit dem armen Vitruv um, wovon als erste Probe dienen mag, daß er seine bekannte Meldung vom Tempel der Poliouchos, als gar nicht auf ihn passend, unberücksichtigt läßt. Vitruv führt in dem vierten Buche Kap. 7 Beispiele von Tempeln mit Säulen rechts und links an den Seiten des Vorschiffes auf (columnis adjectis dextra et sinistra ad humeros pronai) und unter diesen einen Tempel zu Athen in der Burg der Minerva. Allerdings paßt dies nicht auf Thierschs Wiederherstellung, aber es stimmt vollständig überein mit meiner Vorstellung von unserem Tempel, den Vitruv durchaus gemeint

haben muß, da sonst kein Tempel mit Flügeln auf der Akropolis stand. Vielleicht hätte Vitruv statt des Ausdruckes pronai besser postici gebrauchen können, aber auch nur vielleicht, da nicht gewiß ist, ob der gewöhnliche Eingang in diesen Tempel nicht vom Pandrosium aus durch die nördliche Stoa und das mit den Gemälden geschmückte Vor- und Hintergemach, woselbst die Altäre standen, stattfand. Wenigstens hat Pausanias diesen Eingang gewählt.

Bevor ich dir nun meine Ansichten über die Disposition des Baues vollständig mitteile, muß ich nochmals auf die zweite Quermauer zurückkommen, wovon Stuart unverkennbare Spuren gesehen haben will. Als wir im Jahre 1831 uns anschickten, das oftgenannte Monument genau zu prüfen, nahmen wir die Stuartschen Risse zur Basis unserer Arbeiten, und trugen in dieselben die von uns gefundenen Maße. Aber bei dem von Stuart angegebenen Ansatze einer Quermauer mitten durch das Schiff des Tempels sahen wir uns nach langem vergeblichen Suchen nach irgend einer Spur ihres einstigen Vorhandenseins genötigt, auf dem Plane zu bemerken, daß Stuart sich geirrt haben müsse. Damals waren die Mauern der Cella an beiden Seiten bis auf die unterste Schicht über der Stufeneinfassung niedergerissen, so daß gerade da, wo die hypothetische Mauer gewesen sein soll, über dem damaligen Boden von dem ursprünglichen Baue nichts mehr hervorragte. (Die nördliche Mauer war übrigens schon zu Stuarts Zeiten zerstört, wie die seinen Rissen beigegebene perspektivische Zeichnung beweist.) Wir begnügten uns aber nicht damit, die Spuren der Mauer bloß an dem aufzusuchen, was über dem Boden sichtbar war, wir gruben nach, und ich namentlich, der ich mich am meisten von uns dreien, die wir damals zusammen waren, für diese Frage und für den einstmaligen Zusammenhang des rätselhaften Baues interessierte, arbeitete mich an der betreffenden Stelle bis auf die Marmortäfelung des Tempels durch, und stieß dabei auf eine grüne Marmorsäule. Ich

konstatierte die Gleichheit des aufgefundenen Bodens mit dem Niveau der nördlichen Vorhalle (bis auf wenige Centimeter Unterschied), hielt mich veranlaßt, den Marmorboden für antik zu erklären, und fand keine Spur von einer Quermauer. Rhizos, der die neuesten Ausgrabungen in ihrem Vorrücken verfolgen konnte, fand ebenfalls keine. Dagegen gibt Tétaz Spuren derselben an, und erklärt den Marmorboden für byzantinisches Werk. Auch Rhizos nimmt an, daß der Bau zur byzantinischen Zeit in eine Kirche umgewandelt worden sei, welches ich noch bezweifle, da sich sonst Spuren von byzantinischen Bauornamenten oder Malereien gefunden hätten, welchen ich nicht begegnet bin. Wenigstens muß dann der Bau ganz in seiner antiken Gestaltung in die Hände der Christen übergegangen sein, so daß die christliche Kunst keine Gelegenheit hatte, sich daran kund zu geben, wenn man annehmen will, daß er wirklich als Kirche gedient habe. Die neuesten Restauratoren des Tempels behaupten aber, daß die Christen den Fußboden des inneren Tempels, der bis zu der hypothetischen Mauer mit der Sohle des östlichen Portikus im Niveau gelegen habe, abgetragen und dem Boden des nördlichen Portikus gleich gemacht hätten. Bötticher führt sogar seine erhöhete Terrasse bis zu der ersten Quermauer (von Westen gerechnet) fort, wodurch den christlichen Erdarbeitern noch mehr aufgebürdet wird. Eine so mühsame und halsbrechende Arbeit im Innern eines bedeckten Raumes hätte man zu einer Zeit, wo die Bautechnik im Verfalle war, gewiß nicht unternommen; auch sprechen die Mauern der Cella dagegen, die bis auf den Boden der Nordhalle regelrecht heruntergeführt sind, wenn schon an der nördlichen Seite von Marmor, weil die Mauer dort von außen sichtbar war, und an der südlichen Seite zum Teil von eleusinischen Steinen, weil sie von außen nicht erschien und von innen bekleidet wurde. Kurz, ich glaube an keine christlichen Umgestaltungen so ernsthafter Art an dem Baue, sondern bleibe dabei, daß das Innere des Tempels von Westen


Fig. 3. Durchschnitt der Tempel der Polias, des Erechtheus und der Pandrosos.
(Nach des Autors Restauration, Deutsches Kunstblatt Nr. 42, 1855.)

bis Osten von Ursprung her gleiche Sohlen mit dem Nordportikus hatte. Der Tempel der Poliouchos mußte auf der Polis, auf der niederen Terrasse des Plateaus der später so genannten Akropolis fußen; sie war die altpelasgische Gottheit. Ebensowenig glaube ich an die kleinlichen Einbaue und Treppenanlagen, die man hineingebracht hat, und die Art, wie die eleusinischen Quader mit den pentelischen zusammenstoßen, weist keineswegs auf Treppenanlagen der Art an den Wänden herunterwärts hin. Dagegen halte ich die Fundamente von zwei Mauern oder vielmehr Stylobaten, welche das Innere des Tempels bis auf das westliche posticum in drei Schiffe teilt, für antik und bin der Ueberzeugung, daß sie Säulen trugen, deren Basis oder deren Piedestale mit den Basen der nördlichen Vorhalle auf gleichem Niveau standen, und die eine hypostyle Decke ohne Oberlicht trugen. Von dem östlichen Portikus führte eine Treppe nicht an den Wänden, sondern in der Mitte

des Hauptschiffes direkt in die Cella hinab, entsprechend der äußeren Treppe rechts von der östlichen Halle, deren unverkennbare Spuren vorhanden sind. So hast Du meine Tempelrestauration vollständig, mit Uebergehung der Details, der Stellung der Sacellen, Tische, Weihgeschenke, Altäre, Lampen und so weiter, worüber natürlich der Phantasie des Einzelnen stets freies Spiel bleibt. Doch magst Du in der beigelegten Skizze nachsehen, wie ich mir das Ganze beisammen denke.

Die Karyatidenhalle bleibt bei den neueren Restaurationsversuchen unbeschert. Niemand weiß recht, was er mit ihr anfangen soll. Ich hätte gar nicht viel dagegen, wenn man das Grab des Kekrops hineinverlegte, wo dann die Karyatiden als Kulturträgerinnen, als agrarische Potenzen gleich den Töchtern des Kekrops zu deuten wären. Darauf weist auch vielleicht die Verzierung des Architraves über den Koren hin, welche aus Scheiben besteht, worin man Opferkuchen, oder was weiß ich, erkennen mag.

Noch muß ich Thiersch gegen Bötticher darin verteidigen, daß ersterer in unserm Baue die Burg des Erechtheus erkannt. Ich finde bloß, daß Thiersch diesen an sich richtigen Gedanken zu sehr ins einzelne ausgesponnen hat und so notwendig auf Seltsamkeiten verfallen mußte. An und für sich ist es ganz der Analogie mit anderen barbarischen Anlagen entsprechend, zum Beispiel mit dem Memnonium und überhaupt den ägyptischen Tempelpalästen, oder mit den Palästen der assyrischen Herrscher, wenn man einen ähnlichen Tempelpalast als Mittelpunkt des Kultus einer, gleichfalls noch barbarischen, pelasgisch-hellenischen alten Bevölkerung Attikas voraussetzt.

Entschuldige, daß ich Dich so lange mit diesem Dich vielleicht nicht speciell interessierenden Gegenstande unterhielt oder vielmehr langweilte. Ich weiß gar nicht, wo ich hineingeraten bin, da ich sonst nie viel mit Restaurationsversuchen zu schaffen hatte, sondern immer gern aus vollem Holze schnitt.

Das Accidentelle eines Bauwerkes, wodurch dasselbe erst Individualität und Charakter erhält, geht bei solchen Restaurationen stets, verloren und dieser Mangel, wo er nicht durch geistreiche aber stets willkürliche Behandlung der Aufgabe ersetzt wird, wie die Renaissancearchitekten es thaten, wird stets zu kalten und für den Fortschritt der Kunst eigentlich nutzlosen Resultaten führen. Die Pensionäre der französischen Akademie der Künste sind nach altem Herkommen verpflichtet, Restaurationen antiker Bauwerke als Probearbeiten einzureichen, wobei es weit weniger auf kritische Genauigkeit in Befolgung des Gegebenen, als auf einen Beweis des Fleißes und der Geschicklichkeit und auf die Herstellung einer schönen, das Publikum ergötzenden Zeichnung abgesehen ist. Ihre Arbeiten sind daher nichts weniger als zuverlässig, sondern sie reihen sich nahezu an die Arbeiten des Alberti, Peruzzi, Scamozzi, Ligorio, Palladio u. s. w. an, mit Ausnahme jedoch des Genius, der durch das Bestreben, mit der Zeichnung selbst zu imponieren und dem Geschmacke einer Lehrerkorporation zu schmeicheln, oft in Befangenheit gehalten wird.

Sechster Brief.

Ich war vorgestern nach langer Zeit zum erstenmal wieder in dem britischen Museum und musterte die griechischen Architekturteile, die in dem Elginraume befindlich sind. Besonders aufmerksam betrachtete ich die reichverzierten Marmorgetäfel und das Stück einer Säule, welches von dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mycene kommt. Thiersch erklärt diese Ueberreste für byzantinisches Werk, ist aber ganz gewiß im Irrtume, er ließ sich durch eine Charakterähnlichkeit zwischen zwei so fern von einander gelegenen Kunstäußerungen verleiten. Dieselbe Aehnlichkeit zeigt sich auch zwischen den ältesten, bei den Wilden üblichen Schmucksachen aus Metallblech und den goldblechernen

Kronen, Schwertverzierungen, Altargetäfeln und Möbeln aus der karolingischen und byzantinischen Zeit. Die goldbeschlagenen Wände des Salomonischen Tempels, die mit Bronze beschlagenen Wagen und Möbel aus Holz bei den Assyrern, ihre Steingetäfel an den Mauern, die Getäfel an dem Tholos zu Mycene, das byzantinische Getäfel in den Kirchen S. Marco, Monreale ꝛc. sind allesamt Aeußerungen der Kunst, die ihrem naturgemäßen Ursprunge kaum entwachsen oder in ihn wieder zurückgesunken ist. Die Ornamentik dieser, Körper oder Raum umschließenden, Hüllen war auch notwendig dem Principe nach in allen dem Ursprunge nahen Kunstperioden dieselbe, sie war Flächenverzierung, wie noch jetzt überall im Oriente, sie war Nachahmung der ältesten Mittel zur Raumabschließung, des Flechtwerkes und des Gewandes. Es liegt etwas Unerklärtes darin, wie die antike Kunst aus ihren Windeln ihr Totenkleid machte und als mit byzantinischen Stickereien umwickelte Mumie durch Jahrhunderte verpuppt lag, bis sie ein neuer Gedanke wiederbeseelte.

Seit den Entdeckungen in den Erdhügeln des uralten Niniveh steht das mycenische Altertum nicht mehr vereinzelt da, es tritt mit ihnen in den nächsten verwandtschaftlichen Verband, sei es als ein Abgeleitetes oder als aus gleicher Sippschaft Entsprossenes *).

Zugleich offenbart sich an diesen mycenischen Marmorbruchstücken dem aufmerksamen Prüfer ein Zusammenhang mit der späteren griechischen Kunst, wie sie sich besonders bei den jonischen Stämmen entwickelte.

Wer erkennt nicht in dem Säulenfuße von Mycene die Grundzüge der Säulenbasen wieder, die zu Phigalia, Pästum und an anderen Orten gefunden wurden?

Auch darin hat Thiersch unrecht, daß das Getäfel nicht ursprünglich zu dem Baue, vor dessen Schwelle es gefunden wurde, gehört haben könne, weil sich an letzterem keine Spuren der Be-

*) Diese Aperçus des Verfassers sind seitdem durch Schliemanns Funde glänzend bestätigt worden.

festigung desselben zeigten. Allerdings zeigen sich dergleichen Spuren, wie ich, der ich dasselbe gezeichnet und gemessen habe, mit Sicherheit behaupten kann, und dann — wie hätten es denn die Byzantiner, ohne Spuren zu hinterlassen, befestigen können?

Wir sind dem uralten Mycene und dem bekannten Löwenthore nahe, das Thiersch als wichtigstes Dokument aus der pelasgisch-hellenischen Zeit mit besonderer Vorliebe behandelt und aus dessen skulpierter Stirnplatte er ein vollständiges System des vordorisch-griechischen Tempelbaues entwickelt (vide Thiersch über das Erechtheum 2. Abhandlung S. 149). Nächstens darüber das weitere.

Siebenter Brief.

... Es ist allerdings ein undankbares Thun, wenn man so arbeitet, daß das Geschaffene wie von selbst und notwendig bedungen erscheint. Niemand oder wenige erkennen das Talent und das Studium, welches gerade zu solchen Schöpfungen der Baukunst erforderlich ist, der mehr als jeder anderen Kunst die Tugend der Selbstverleugnung zukommt. Noch heutigestages wird selbst von Künstlern dasjenige als Fehler an dem größten Meisterwerke des größten der Künstler, an der St. Peters Basilika, getadelt, was meiner Ansicht nach sein herrlichster Triumph ist; nämlich daß die Harmonie des Werkes seine materielle Ausdehnung wie die Vollkommenheiten seiner Einzelheiten vergessen macht. Ein Vorwurf, der auch das Himmelsgewölbe trifft.

Möchten doch diejenigen, denen das nunmehr, wie Du schreibst, bis zum inneren Ausbau endlich vorgerückte Dresdener Museum zur Weitervollendung übertragen ist, ebenfalls mit Selbstverleugnung sich in das fremde Werk hineinleben, und vorher, ehe sie ans Werk gehen, sich tüchtig umsehen, um zu lernen, mehr, wie sie es nicht machen müssen, als wie sie es zu machen haben. Letzteres lernt sich nicht so leicht auf kurzer Urlaubsreise.

Ich sprach in meinem letzten Briefe von dem Löwenthore zu Mycene. Du kennst das darüber befindliche merkwürdige, wahrscheinlich vorhomerische Denkmal pelasgisch-hellenischer Skulptur, vielleicht das einzige, was aus so früher Zeit erhalten ist. Es füllt den dreieckigen leeren Raum, der in dem (spät) cyklopischen Quaderwerke der Umfangsmauer der Burg des Tantalus zur Entlastung des 4 Meter 48 Centimeter langen Sturzes des Hauptthores gelassen ist. Das Relief stellt zwei Löwen vor, die, aufwärts gerichtet, sich mit ihren Vordertatzen auf einen amboßartig geformten Unterbau stützen, auf dessen Mitte eine Stele oder Säule steht, mit einem in seinen Gliederungen nicht mehr scharf erkennbaren Kapitäl, auf dessen Abakus vier scheibenförmige Gegenstände figuriert sind, die ihrerseits wieder eine viereckige Platte bedeckt. Die Köpfe der Löwen fehlen, doch läßt die Haltung der Leiber vermuten, daß sie als im Fressen der auf der Stele befindlichen Gegenstände begriffen, erscheinen sollten. Ich habe dieses Altertum mit Hilfe der Camera lucida gezeichnet und auch gemessen. Nach meiner Zeichnung ist die Säule gleich dick von unten bis oben, dagegen haben frühere Reisende dieselbe von oben nach unten verjüngt dargestellt. Auch einen ringförmigen Ansatz am Fuße der Säule, eine Art von Basis habe ich in meiner Zeichnung weggelassen. Es befindet sich in der Kupferstichsammlung des britischen Museums eine Kollektion von Zeichnungen, die Lord Elgin auf seiner berüchtigten Reise durch Griechenland von seinen Leuten anfertigen ließ, worunter auch unser Relief. Mir sind diese leider noch nicht zugänglich geworden. So will ich denn gerne annehmen, daß meine Zeichnung ungenau ist, und daß die Säule sich nach unten verjüngt, daß alle die Details, aus denen Thiersch Beweise für seine gewagte Hypothese entnimmt, von mir übersehen wurden.

Dieses vorausgeschickt komme ich auf Thierschs Hypothese, die übrigens schon von Hirt angeregt worden ist, nämlich daß der Bau zwischen den Löwen das Bruchstück eines umgestürzten

Tempels oder sonstigen Monumentes vorstelle, dessen Gebälk zu unterst, dessen Fundament zu oberst gekehrt sei.

Die vier Scheiben bedeuten nach ihm den Knüppeldamm, auf welchem die Fundamente des Tempels standen, das Oval in der Mitte der amboßartigen zu unterst befindlichen Figuration, die Metopen des vordorischen Gebälkes, die beiden Ausschnitte an derselben, zwei halbe Metopen, mit den ihnen entsprechenden halben Plinthen, auf denen die Tatzen der Löwen ruhen und an der Stelle der einstmaligen Säulen, die unter den genannten Plinthen standen. Von dieser Voraussetzung ausgehend, baut sich Thiersch ein vollständiges pelasgisch-hellenisches Architektursystem zusammen. — Ich will nicht bei den Ungereimtheiten verweilen, zu welchen Thiersch seine Zuflucht nehmen muß, um seine Idee durchzuführen, z. B. bei den halben Abaken oder Plinthen, die an dem Gebälke kleben geblieben sein sollen, während die Säule sich ablöste, bei den ovalen Metopen, bei dem Knüppeldamm als Fundament eines Bauwerks, dem Vorkommen der Holzkonstruktion gerade an dem Teile, der bekanntlich am frühesten in Stein ausgeführt wurde, sondern erkläre einfach meine Ansicht dahin, daß Thierschs Hypothese mehr geistreich als wahr ist, daß Stelen, in der Form, wie sie auf der Skulptur erscheinen, noch jetzt auf griechischem Boden häufig gefunden werden, daß ich dergleichen mehrere selbst zeichnete, daß Stelen mit Opferkuchen und sonstigen Spenden, ganz ähnlich denen auf unserem Basrelief, auf ägyptischen Bildern sehr häufig vorkommen, denen selbst die dabeistehenden löwengestalteten Symbole nicht fehlen, daß mit einem Worte nach meiner Ansicht hier nichts weiter als eine Opferspende dargestellt ist und die gewichtigen Folgerungen, die Thiersch aus seiner Hypothese zieht, demnach mit letzterer in nichts zerfließen.

---

5. Die Restauration des tuskischen Tempels*).

Daß unsere Gelehrten in der Auslegung des Vitruv nicht eben glücklich sind, zeigt auch Fr. Thiersch in seiner Abhandlung über das Erechtheum. Im sechsten Paragraphen der genannten Schrift kommt es ihm darauf an, die Stelle des Vitruv, die von dem tuskanischen Tempel handelt, zu erläutern, obgleich er sich gern dieser Mühe überhoben sähe, nachdem seit drei Jahrhunderten so viele Archäologen, Architekten und Philologen sich an ihr beteiligt haben „und den Arbeiten von Vignola, Perrault, Milizia, Galiani, Joh. Polenus, Simon Stratiko und anderen (ganz abgesehen von Rodis Uebersetzung), die Bemühungen eines Aloys Hirt, von Stieglitz, Genelli, Leo v. Klenze und Ottfried Müller gefolgt sind, — die Sache demnach als erschöpft könnte betrachtet werden". Dem sei aber nicht so, wie er zeigen werde, da man allgemein und ohne es zu vermuten, auf einen sehr verdorbenen Text gebaut habe; es handle sich darum, die Korruptelen desselben offen zu legen, demnächst aber zu versuchen, was sich an ihnen bessern, und auf dem festern Grunde mit mehr Sicherheit neben dem anführen läßt, was Scharfsinn und Sachkunde der früheren schon richtig bestimmt und geordnet hätte.

Nach dieser vielversprechenden Einleitung legt Thiersch sein kritisches Messer an den angeblich bis zur Unkenntlichkeit verdorbenen Text des Vitruv, und schneidet ihn in Stücke, die er mit eigenen zahlreichen und höchst willkürlichen Interpolationen

---

*) Zuerst erschienen im „Deutschen Kunstblatt" Nr. 9, Jahrg. 1855. — Sämtliche Figuren dieser Abhandlung sind nach den Restaurationszeichnungen des Verfassers in dem erwähnten Kunstblatt reproduziert.

wieder zusammennäht, — eine Arbeit, wofür Thiersch bei den Bauverständigen und, wie ich fürchte, auch selbst bei seinen philologischen Kollegen wenig Dank einernten wird.

Die aufmerksame Verfolgung der Thierschschen Interpretation dieser Stelle des Vitruv hat mir neue schlagende Beweise davon geliefert, wie sehr gerade die für praktisches Wissen gewichtigsten Stellen bei den Alten bisher mißverstanden wurden. So wie sich diese Beobachtung dem Architekten aufdrängt, ebenso wird sie ohne Zweifel der Geograph, der Astronom, der Arzt, der Naturforscher, kurz jeder in seinem Fache machen, sowie er vom praktischen Standpunkte aus ein prüfendes Auge auf dasjenige wirft, was die Gelehrten alter und neuer Zeit aus den Alten heraus und in sie hinein erklärt haben. Doch sind in unserem Falle die Philologen zu entschuldigen, da selbst Fachmänner, wie Perrault, Milizia und Klenze, und Kunstkenner, wie Hirt und O. Müller, den gerade in dieser Stelle, in den wesentlichsten Punkten, worauf es ankommt, und die eben am meisten mißverstanden worden sind, durchaus klaren Sinn des Autors verfehlten und entstellt oder ganz und gar unrichtig wiedergaben.

Die Stelle findet sich im 7. Kapitel des 4. Buches und ist überschrieben: De Tuscanis rationibus aedium sacrarum. Thiersch teilt sie in zehn Paragraphen, die er einzeln durchnimmt, — auf welcher Eintheilung ich ihm folgen will.

De Tuscanis rationibus aedium sacrarum.

Deutsch: Von den Tuskanischen Verhältnissen der heiligen Tempelhäuser.

§ 1. Locus, in quo aedes constituentur, cum habuerit in longitudinem sex partes, una demta, reliquum quod erit, latitudini detur.

Deutsch: Der Bauplatz des Tempels werde seiner Länge nach in sechs Teile geteilt, und seine Breite betrage dasselbe Maß, weniger einen Teil.

Diesen Paragraphen läßt Thiersch unverändert stehen; er fügt bei, daß demnach die Area einem gleichseitigen Quadrate sehr nahe kam, da das Verhältnis der Länge zur Breite sich wie 6 zu 5 verhalte. — Dies mag meinetwegen richtig sein, doch muß ich gleich hier eine sehr wichtige Bemerkung äußern, die Thiersch und den meisten anderen Auslegern der Stelle entgangen zu sein scheint, daß nämlich das rechtwinkelige Viereck, dessen Breite sich zur Länge verhält wie 5 zu 6, nicht die äußerste Grenze des vom Tempel eingenommenen Flächenraumes bildet, sondern die Achsenlinie der Säulen und Mauern ist, welche den Tempel umschließen. Diese Annahme entspricht der guten Praxis beim Abstecken eines Terrains zum Behufe der Ausführung eines Bauwerkes, in welcher es Regel ist, zuerst die wichtigsten Achsenlinien der Mauern und Säulenstellungen zu bestimmen. Die tuskischen Auguren waren gute Geodeten und ebenso tüchtige Baumeister; die Bestimmung dieser Achsenlinien, sie hießen mit ihrem technischen Ausdrucke regiones (welcher Ausdruck ganz dem französischen „directrices" entspricht), ging von der Bestimmung der Kreuzlinien aus, welche die beiden Hauptmittelachsen des heiligen Baues bildeten. Ebenso wie diese wurden alle andern, zur Bestimmung des Planes erforderlichen Schnuren durch die Mitten der Teile gezogen, deren örtliches Verhältnis zu einander durch sie fixiert werden sollte.

Behält man dieses im Auge, so erklärt sich vieles in dem Texte Vitruvs mit großer Leichtigkeit, was den Auslegern unnötige Schwierigkeiten machte.

§ 2. Longitudo autem dividatur bipartito et quae pars erit interior, cellarum spatiis designetur, quae erit proxima fronti, columnarum dispositioni relinquatur.

Deutsch: Die Länge aber werde in zwei Hälften geteilt, der innere (hintere) Teil werde für die Räume der Zellen bestimmt, der vordere Theil aber, welcher der Façade zunächst liegt, bleibt für die Säulenstellung übrig.

„Die Teilungslinie geht demnach durch die Mitte; die hintere Hälfte wird den Zellen, die vordere den Säulen angewiesen", sagt Thiersch; — allerdings, aber so, daß die vierte Teilungslinie in die Achse der Frontmauer der Zelle fällt und nicht, so wie Thiersch es annimmt, deren äußere Grenze bildet. (Siehe Fig. 4 nach Thierschs und Fig. 5 nach meiner Auffassung.)

§ 3. Item latitudo dividatur in partes decem, ex his ternae partes dextra et sinistra cellis minoribus, si quae

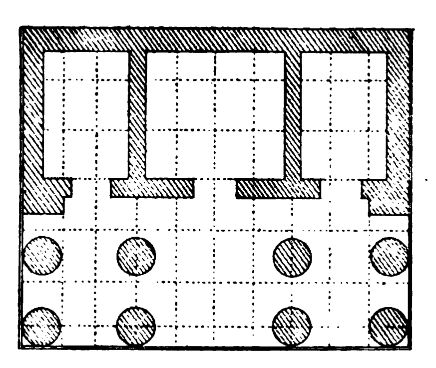


Fig. 4. Grundplan nach Thiersch.

ibi alias futurae sint, dentur, reliquae quatuor mediae aedi attribuantur.

Deutsch: Ferner werde die Breite in zehn Teile geteilt, von denen drei zur Rechten und zur Linken für die kleineren Zellen zu rechnen sind, für den Fall, daß dergleichen erfordert werden; die übrigen vier Teile sind für das mittlere Tempelhaus bestimmt.

Bei diesem Paragraphen habe ich mir eine ganz kleine Konjektur erlaubt, nämlich das Wort alae, das in den meisten Handschriften vorkommt, und für welches in andern das Wort aliae gefunden wird, in alias umzuändern, welches einen sehr

runden Sinn gibt. Nicht immer waren Nebenzellen erforderlich, und in diesem Falle wurde die ganze hintere Hälfte von der einzigen aedes eingenommen.

Wem diese Konjektur nicht gefällt, der kann auch mit Beibehaltung der alae sich befriedigen, vorausgesetzt, daß er die Teilungslinien, wie er muß, als Achsenlinien betrachtet. Denn

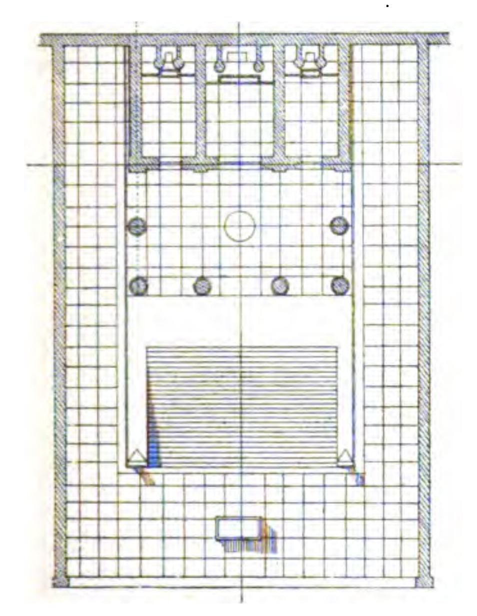


Fig. 5. Grundplan des tuskischen Tempels nach Vitruv.

dann ergibt sich als die alae, zu den Seiten der media aedes, eine den Vordersäulen in Zwischenweiten und Mauerabständen entsprechende Seitenkolonnade von je 5 Säulen, von welchen die letzte auch als Mauerpfeiler auftreten konnte. (Siehe Fig. 6.)

Thiersch fragt, was sind alae? und verfällt bei der Beantwortung auf die alae atriorum, welche er „über die Wände hinausreichende Säulenstellungen der Atria" nennt. Ich frage

dagegen: Was sind über die Wände hinausreichende Säulenstellungen der Atria? Ich habe dies nicht verstanden und meine, daß die alae atriorum hier gar nicht in Betracht kommen, daß sie absidenartige Seitenräume der Atrien sind, und nichts mit den alis der Tempel gemein haben.

Daß die alae nicht rings um den Tempel herumgehen, darf niemanden befremden. Dieser konnte mit seiner Hinterfronte sehr nahe an die ihn umgebende Mauer des Peribolus

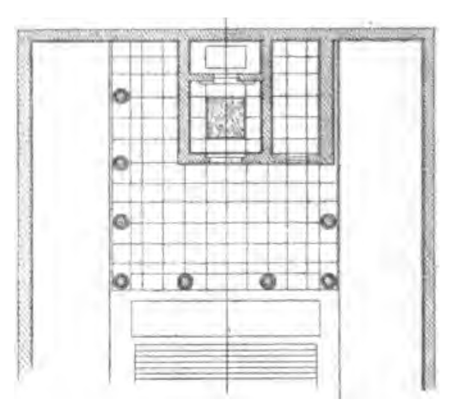


Fig. 6. Etruskischer Tempel mit Seitenkolonnade (ala).

herangerückt sein oder ganz mit ihr zusammenfallen. Beispiele der Art sind nicht selten, so der Tempel im Forum des Nerva zu Rom, die beiden Tempel zu Cori, die meisten Tempel zu Pompeji (siehe Fig. 7), und unter den griechischen der Tempel zu Nemea, der ebenfalls kein Postikum hatte.

Thiersch macht aus diesem Paragraphen folgendes: Item latitudo dividatur in partes decem, extremae partes dextra ac sinistra cellis minoribus deorum sive ibi aliae futurae sint, dentur, reliquae quatuor mediae aedi attribuantur. Dabei meint er, daß deorum durch den ähnlichen Klang in minoribus beim Abschreiben verdrängt worden sei; in gewissen Fällen

wären an die Stellen der Zellen für die Nebengötter andere Zellen für Schatzkammern, Priesterwohnungen u. dgl. getreten, und dies hätte Vitruv ohne Zweifel andeuten wollen. Wem muß diese Art, den Autor zu interpretieren, nicht gewaltsam und gesucht erscheinen.

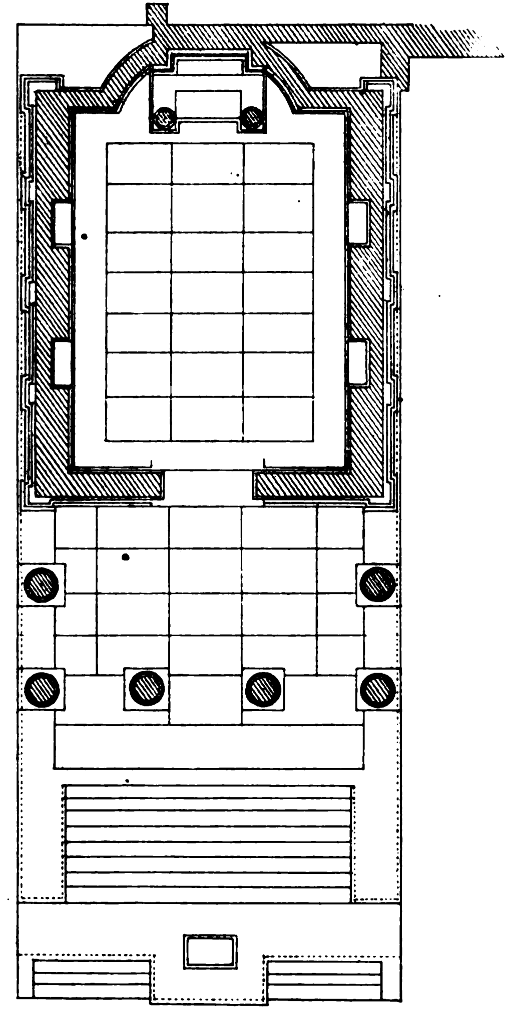


Fig. 7. Grundplan eines Tempels in Pompeji.

§ 4. Spatium quod erit ante cellas in pronao ita columnis designetur, ut angulares contra antas parietum extremorum e regione collocentur; duae mediae e regione parietum, qui inter antas et mediam aedem fuerint ita distribuantur, ut inter antas et columnas priores per medium iisdem rationibus (für regionibus) alterae disponantur.

Deutsch: In dem Raume vor den Zellen im Pronaos werden die Säulen auf folgende Weise verteilt: Die Ecksäulen werden den Anten gegenübergestellt, auf der Achsenlinie (e regione) der äußersten Mauern; die beiden mittleren Säulen auf die Achsenlinien der Mauern zwischen den

Anten und dem Mittelschiffe, so daß der Abstand zwischen den Ecksäulen und den Mittelsäulen gleich ist dem Abstande der ersteren von den anderen Säulen, die in der Mitte zwischen ihnen und den Anten zu stehen kommen. (Siehe Fig. 5.)

Die Konjektur rationibus für regionibus macht in der That den Text, der übrigens auch ohne sie verständlich ist, viel klarer. Sonst ist jede gewaltsame Veränderung desselben, wie sie Thiersch wagt, unnötig. Allerdings scheint es mit dem Texte noch an einer anderen Stelle nicht ganz richtig zu sein, nämlich das inter antas et medium aedem; doch weiß man deutlich, was der Autor meint, weshalb eine Veränderung des Textes hier nicht unbedingt erforderlich wird.

Die Distribution, die sich aus der ganz einfachen Befolgung des Textes ergibt, ist vielen noch vorhandenen Beispielen antiker Tempeldistributionen vollkommen analog, wie dem Portikus des Pantheon und dem nördlichen Portikus des Erechtheums, und dem Tempel zu Pompeji (siehe Fig. 7); sie findet ihre volle Bestätigung in einer anderen Stelle Vitruvs, die Thiersch anführt; sie lautet:

Nonnulli etiam de Tuscanicis generibus sumentes columnarum dispositiones transferunt in Corinthiorum et Ionicorum operum ordinationes, et quibus in locis in pronao procurrunt antae in iisdem e regione cellae parietum, columnas binas collocantes, efficiunt Tuscanicorum et Graecorum operum communem ratiocinationem. Auch hier heißt e regione parietum, wie überall, wo dieser Ausdruck in ähnlicher Verbindung vorkommt, in der Achsenrichtung.

Thiersch will durchaus noch zwei andere Säulen, also im ganzen acht, in den Vorderbau des Tempels hineinbringen, und obgleich er ganz richtig iisdem rationibus für iisdem regionibus liest, kommt es ihm dennoch nicht in den Sinn, daß Vitruv sagen wollte, der Abstand der Ecksäulen von der nächsten Mittelsäule sei gleich gewesen dem Abstande derselben Ecksäule von

derjenigen, die mitten zwischen ihr und der Ante stand. Er konnte nicht darauf kommen, weil er gleich von vornherein darin fehlte, daß er die Teilungslinien des Grundplans nicht als Achsenlinien ansah.

Das Resultat seiner Prüfung ist eine Konjektur, welche an Gewaltsamkeit alles Vorhergegangene übertrifft.

. . . duae mediae e regione parietum qui inter cellas minores et mediam aedem fuerint, quatuorque aliae ita distribuantur ut duae inter antas et columnas priores, et per medium iisdem rationibus alterae contra parietes mediae aedis ponentur!

§ 5. Eaeque (columnae) sint ima crassitudine altitudinis parte septima; altitudo tertia parte latitudinis templi; summaque columna quarta parte crassitudinis imae contrahetur.

Deutsch: Die Säulen haben zu ihrem unteren Durchmesser den siebenten Teil der Höhe, und die Höhe betrage den dritten Teil der Breite des Tempels; die Verjüngung der Säule betrage den vierten Teil des untersten Durchmessers.

Was ist hier die latitudo templi? Ist es die Weite von Achse zu Achse der Ecksäulen, oder ist es die Weite von dem äußersten Punkte des unteren Durchmessers einer Ecksäule zur anderen?

Im ersten Falle wäre der Durchmesser der Säule

$$d = \frac{10\,p}{3 \times 7} = \frac{10\,p}{21}.$$

In dem zweiten Falle wäre

$$d = \frac{10\,p + d}{21} \text{ oder } d = \tfrac{1}{2}\,p,$$

wenn ich p für den Abstand der 11 regiones, welche die Breite des Tempels von Achse zu Achse gemessen in zehn gleiche Teile teilen, voneinander setze. Die Rationalität des letzteren Verhältnisses, sowie die besseren Proportionen des Tempels, die

daraus hervorgehen, führen zu der Annahme desselben. Doch werde ich darauf zurückkommen.

§ 6. Spirae earum altae dimidia parte crassitudinis fiant: habeant spirae earum plinthum ad circinum, altam suae crassitudinis dimidia parte: torum insuper cum apophysi crassum quantum plinthus.

Dieser Paragraph ist offenbar krank, und Thiersch heilt ihn nicht mit seiner Konjektur indem er liest: habeant spirae earum plinthum altam suae crassitudinis dimidia parte, torum insuper ad circinum delineatum cum apophysi crassum quantum plinthus.

Meine Ansicht über diese verdorbene Stelle ist folgende: Der zweite Satz enthält sechs Worte, die Wiederholungen von Worten des ersten sind, der im ganzen nur aus sieben Worten besteht. Eine solche Nachlässigkeit in der Ausdrucksweise läßt sich selbst von Vitruv kaum erwarten. Es mag daher einer von beiden Sätzen von einem Abschreiber in den anderen hinübergetragen worden sein. Aber welcher von beiden ist der korrumpierte? Zuerst vermutete ich, daß der ganze erste Satz eine Randglosse, eine Art von Inhaltsanzeige gewesen sein mag, die in den Text hineingekommen ist. Aber er ist wahrscheinlich echt, denn er ist ganz symmetrisch mit dem Anfange des nächstfolgenden Paragraphen: capituli altitudo dimidia crassitudinis.

Somit müßte denn der zweite Satz von seinen Wiederholungen befreit werden, wo er denn hieße: habeant plinthum ad circinam altam (elatam), torum insuper cum apophysi crassum quantum plinthus.

Dann hieße der Satz auf deutsch:

Die Basen der Säulen haben den halben unteren Durchmesser der letzteren zur Höhe; ihre Plinthe sei auf zirkelförmiger Grundfläche erhaben (also cylindrisch), und der darauf befindliche Wulst mit dem Anlauf habe mit der Plinthe gleichen Durchmesser (oder gleiche Höhe).

Es ist eine Unart Vitruvs, daß er sich in seinen Ausmessungsbezeichnungen so vage ausdrückt: bald ist ihm crassitudo der Durchmesser, bald die Höhe eines cylindrischen oder viereckigen Körpers, wie wir gleich sehen werden. Dies erschwert es sehr, seinen Sinn so zu fassen, daß kein Zweifel übrig bleibt.

Thiersch will nicht, daß die Worte plinthum ad circinam altam verbunden werden sollen, da man nicht sagen könne „eine Plinthe nach dem Zirkel hoch". Auch mir scheint diese Ausdrucksweise unlateinisch und unlogisch zu sein, weshalb ich eine Korruption vermute und elatam lesen möchte; ad circinum elata plinthus, als Gegensatz zu der später folgenden plinthus quae est in abaco, ersteres die cylindrische Plinthe, letzteres die quadratische Plinthe bezeichnend: denn Thiersch muß es erst noch beweisen, daß plinthus durchaus nur einen Körper von quadratischer Grundfläche, ad quadratum elatam, bezeichne. Im Irrtum ist er wenigstens mit seiner Behauptung, daß die cylindrische Plinthe nur an ägyptischen Monumenten vorkomme. Die freilich von Thiersch für byzantinisch gehaltenen Basen vom Atridentholus bei Mycenä, diejenigen im Innern des Tempels zu Bassä, die des korinthischen Tempels zu Pästum und viele andere archaistische Formen, sowie selbst die vollkommen entwickelten jonischen Basen mit ihrem *τρόχιλος* sind durchaus entsprechende Analoga unseres tuskanischen Säulenfußes.

§ 7. Capituli altitudo dimidia crassitudinis. Abaci latitudo quanta ima crassitudo columnae: Capitulique crassitudo divitatur in partes tres; e quibus una plintho quae est in abaco, detur altera echino, tertia hypotrachelio cum apophysi.

Dieser Satz ist entweder sehr verdorben, oder ein schlagender Beweis der unkorrekten Schreibart Vitruvs. Zunächst ist altitudo als Höhe des Kapitäls der crassitudo, d. i. seiner Breitenausmessung entgegengestellt. Hernach steht crassitudo für die Höhe desselben, also für das, dessen Gegensatz es vorher bezeichnete. Auch IX. cap. 3. § 5 steht crassitudo für die Höhe des

Kapitäls, sonst würde ich glauben, daß hier altitudo für crassitudo zu setzen sei. Für quae est in abaco liest Thiersch quae est in abaci loco, welches ein unerträglicher Pleonasmus wäre. Eher würde ich lesen e quibus una plintho cum abaco detur, wo denn die beiden Teile der Deckplatte zu verstehen wären, die Vitruv in der oben angeführten Stelle etwas anders, nämlich plinthus cum cymathio nennt. Das plinthus quae est in abaco ließe sich auch ohne Veränderung erklären, nämlich so, daß die plinthus des Kapitäls nicht wie die der Basis auf kreisförmiger Grundfläche, sondern auf quadratischer (in abaco i. e. in abaci forma) errichtet sei.

Zum Glücke beziehen sich diese schwankenden Angaben nur auf einige Details des Tempels, dessen Hauptverhältnisse wenigstens gerettet sind.

Unser Paragraph wäre etwa auf deutsch:

Die Höhe des Knaufes sei dem halben unteren Durchmesser der Säule gleich, und die Dicke desselben werde in drei Teile geteilt, von denen ein Teil der quadratischen Deckplatte, der andere dem Echinus, der dritte dem Halse mit dem Anlaufe der Säule zufalle.

§ 8. Supra columnas trabes compactiles imponantur, uti sint altitudinis modulis iis, qui a magnitudine operis postulabuntur; eaeque trabes compactiles ponantur, et eam habeant crassitudinem, quanta summae columnae erit hypotrachelium et ita sint compactae subscudibus et securiolis, ut compactura duorum digitorum habeat laxationem.

Ich halte diesen Paragraphen für ziemlich unverdorben, wenigstens nicht auf sinnentstellende Weise korrumpiert; nur ist der Ausdruck moduli nicht mit Säulenhalbmesser zu übersetzen, sondern allgemeiner mit Maß, dann heißt es deutsch:

Ueber die Säulen werden die zusammengefügten Balken gelegt, deren Maß nach der Höhe zu nehmen ist, wie es die Größe des Werkes erheischt.

Diese Balken werden so gelegt, daß sie im ganzen die Weite des Säulenhalses einnehmen; aber ihre Zusammenfügung ist der Art, daß sie vermittels der Riegel und Schwalbenschwänze in einer Entfernung von zwei Zoll voneinander gehalten werden.

Thiersch führt bei dieser Stelle an, daß Raumöffnungen im Innern der Mauern, die einen wenn auch anderen konstruktiven Grund hatten, von Eduard Metzger auch im Parthenon entdeckt worden sind. Diese Raumöffnungen, wie Thiersch sie nennt, liegen nicht nur in den Mauern, sondern auch in den Architraven des Parthenon schon seit Jahrhunderten klar zu Tage, so daß wahrlich Ed. Metzger sie nicht erst im Jahre 1831 zu entdecken brauchte.

§ 9. Supra trabes et supra parietes trajecturae mutulorum parte quarta altitudinis columnae projiciantur: item in eorum frontibus antepagmenta figantur.

Diese ganz klare Stelle hat allen Auslegern unglaubliches Kopfweh verursacht und die Philologen zu den abenteuerlichsten Konjekturen, die Architekten zu den fremdartigsten Kombinationen verleitet. Unter den ersteren ist Thiersch wiederum der kühnste, der folgendermaßen liest: Super trabes tigna ponantur et supra parietes projecturae mutulorum parte quarta altitudinis columnae projiciantur, in tignorum frontibus antepagmenta figantur. Leider unterläßt er es, eine nur halb befriedigende Erklärung von dem zu geben, was er eigentlich bei dieser gewagten Konjektur sich gedacht habe, oder seine Ideen mit Zeichnungen zu erläutern.

Ich verstehe den Satz, den ich für ganz unverfälscht halte, folgendermaßen:

Oberhalb der Balken und oberhalb der Cellamauern werden die hervorragenden Balken des Daches in einer Höhe gleich dem vierten Teile der Säulen gelagert und an ihren abgeschnittenen Stirnflächen die Simsbekleidungen befestigt.

Nämlich der senkrechte Abstand zwischen der untersten Linie der Balkenköpfe und dem obersten Rande der trabes compactiles und Mauern, mithin dasjenige was die Stelle der griechischen Friese vertrat und bei dem tuskanischen Baue viel höher war, betrug den vierten Teil der Höhe der Säule.

Aus den antepagmentis hat man allgemein konsolartig geformte Bekleidungen jedes einzelnen Balkenkopfes (mutuli) gemacht, ganz gegen den Sinn und die Bedeutung des Wortes. Auch Thiersch faßt diese sowie eine andere Stelle des Vitruv (lib. IV. cap 6. § 1) in dieser Beziehung und auch sonst noch ganz unrichtig auf, wenn ich ihn anders richtig verstehe, da er sich hier ungewöhnlich umhüllt ausdrückt, wie er zu thun pflegt, wenn die Sache, die er verhandelt, ihm selbst weit weniger klar ist, als er es zeigen möchte.

Die antepagmenta der Thüren sind die fortlaufenden Bekleidungen, welche die Oeffnung der Thüren an den Seiten sowie oberhalb einfassen, die Chambranlen, und keineswegs Konsolen, welche griechisch ἀγκῶνες oder οὖς, lateinisch mensulae oder protides oder auch ancones hießen. Die Profilierung der antepagmenta war, wenn auch sonst verschieden gestaltet, doch immer ihrer Bestimmung als Rahmung angemessen und daher simsartig.

Siehe Donaldsons Schrift on Doorways, der eine schätzbare Erläuterung des gleichfalls viel mißbeuteten sechsten Kapitels des vierten Buches des Vitruv über die Teile und Verhältnisse der Thüren gibt.

Ganz solche simsartig fortlaufende, keineswegs aber konsolenartig die einzelnen Balkenköpfe umkleidende antepagmenta aus Holz oder gebranntem Thon wurden an die mutuli oder Dachbalkenköpfe des tuskanischen Tempels befestigt.

Nach dieser Auffassung fiele denn freilich die Aehnlichkeit des tuskanischen Tempels mit der Tiroler Hütte mit mancher

anderen mehr oder minder geistreichen Idee, zu welcher diese Stelle Veranlassung gab, in nichts zusammen; dagegen aber träte er in enge verwandtschaftliche Verbindung mit jenen wohlbekannten hochgefrieseten Backsteintempeln, vielleicht schon aus den Zeiten der römischen Republik, in dem Thale der Egeria vor der Porta di S. Paolo bei Rom.

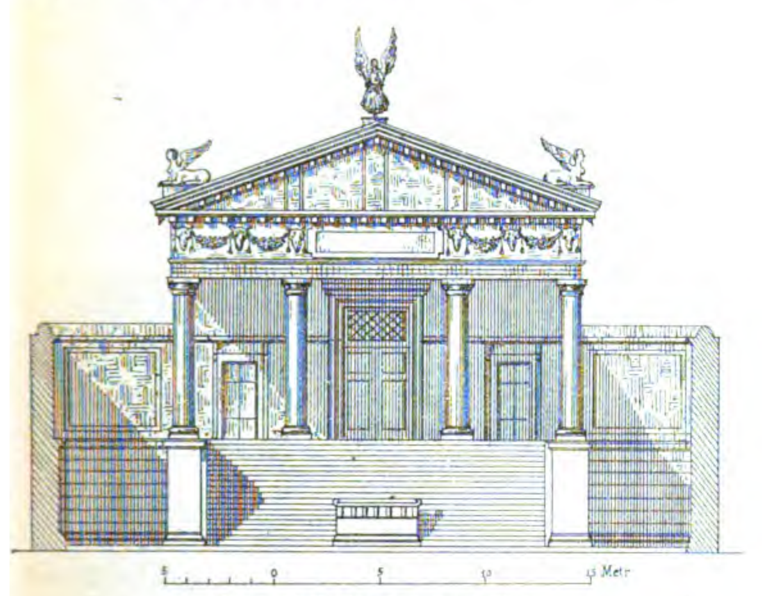


Fig. 8. Tuskanischer Tempel nach Vitruv.

Siehe die beigebene Restauration des tuskanischen Tempels nach meiner Auffassung und daneben den Tempel des Honos und der Virtus bei Rom (Fig. 8 u. 9).

§ 10. Supraque ea tympanum fastigii, structura seu de materia, collocetur, supraque id fastigium. — Columen cantherii, templa ita sunt collocanda, ut stillicidium tecti absoluti tertiario respondeat.

Auch diesen Satz hat man nicht verstanden. Hinter fastigium ist der erste Satz geschlossen. Columen, cantherii, templa sind konstruktive Teile des Daches, die zusammengehören, und nach deren Einrichtung das stillicidium des Daches, dessen „Fall", wie unsere Techniker sich ausdrücken, sich richten muß. — Das tectum absolutum steht dem stillicidium gegenüber, wie die volle Ausdehnung der geneigten Ebene des Daches ihrer vertikalen Projektion. Die letztere ist das stillicidium des ersteren. Wenn

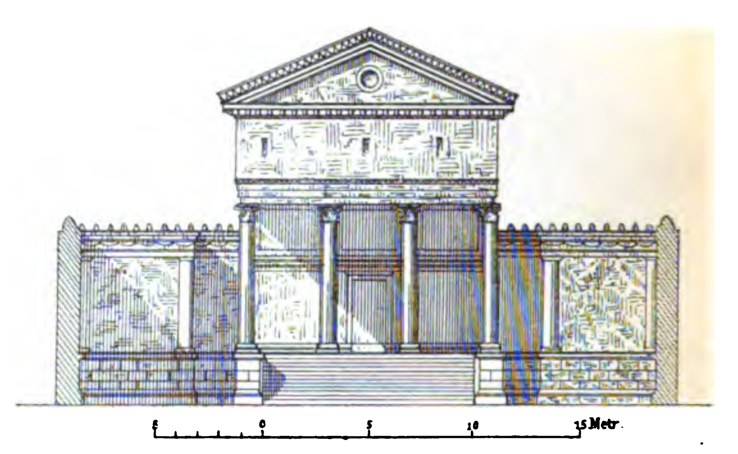


Fig. 9. Tempel des Honos und der Virtus bei Rom.

beide sich zu einander verhalten wie 1 zu 3, so muß der Sinus des Neigungswinkels der Dachfläche = $^1/_3$ sein.

Der Satz lautet nach obigem auf deutsch:

Und über dieses werde das Giebelfeld entweder aus Putzwerk oder aus Holz ausgeführt und darüber endlich der Giebel. Die Stuhlsäule, die Sparren, die Fetten sind so einzurichten, daß der Fall der Dachlinie dem dritten Teile ihrer absoluten Länge entspreche.

Was übrigens columen und die übrigen Teile des tuskanischen Daches waren, ersieht man aus dem beigegebenen

Durchschnitte des Portikus vom Herkulestempel zu Cori, der auch in einigen anderen Teilen ein interessantes Analogon des tuskischen Tempels bildet. (Siehe Fig. 10.)

Was ich noch hinzuzufügen habe, sind Privatansichten; sie haben mit dem Vitruvischen Texte nichts zu thun, d. h. sie wollen nichts daran ändern.

Die Verjüngung der Säule, die nach Vitruv siebenmal

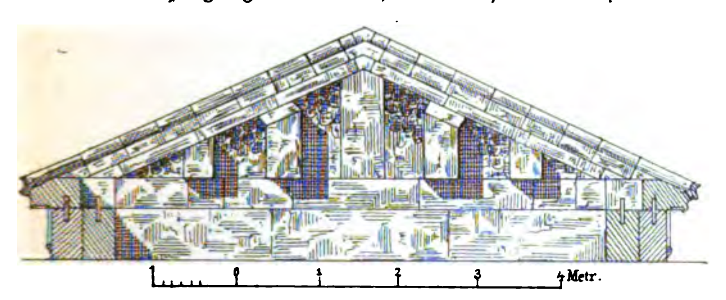


Fig. 10. Temple d'Hercule à Cori.

ihren unteren Durchmesser zur Höhe hatte, betrug ein Vierteil des letzteren, somit war der mittlere Durchmesser der Säule

$$= \left(\frac{1/7 + 1/7 - 1/28}{2}\right) H = 1/8\ H.$$

Die Säule hatte achtmal ihren mittleren Durchmesser zur Höhe. Dieser Umstand spricht der Annahme eines französischen Künstlers, der kürzlich ein merkwürdiges Buch über Keramik herausgab, Zieglers nämlich, das Wort, daß die Proportionalmaßeinheit bei den alten Architekten nicht der untere, sondern der mittlere Durchmesser der Säulen war, nach welcher gemessen die übrigen Teile des Baues rationale Verhältnisse gaben.

Nehmen wir für den mittleren Durchmesser der Säulen des tuskanischen Tempels den oben gefundenen Wert von $1/2$ p, so wird die Höhe derselben sein $= 8 \times 1/2\ p = 4\ p$ gleich dem Abstand der Achsenlinien der beiden mittleren Säulen der Tempel-

front voneinander. Die vertikalen Achsen der Säulen in der Mitte würden dann mit der unteren Linie des dazwischenliegenden Architravs und mit der dieser entsprechenden Linie der Schwelle zwischen den Säulen ein reines Quadrat bilden; die Höhe der Säulen wäre dann nicht gleich dem dritten Teile der Breite des ganzen Tempels, sondern vielmehr gleich dem dritten Teile der ganzen Länge des Tempels, von der Achse der vorderen Ecksäule bis zur Achse der hinteren Cellamauer gerechnet. Das Gebälke wäre dann halb so hoch wie die Säulen und das Maß von dem unteren Rande des Architraves bis zur Spitze des Giebels gleich der ganzen Höhe der Säulen.

Dabei wäre der Architrav gleich dem mittleren Durchmesser und die bekleidete Mutulenbekrönung ebenfalls gleich dem halben Durchmesser zu nehmen. Es ist sehr möglich, daß dies das eigentliche Schema der tuskanischen Auguren bei ihren Tempelbestimmungen war, und daß Vitruv, sowie Plinius, es in Maßverhältnisse übersetzten, bei welchen der untere Durchmesser die Einheit abgab, und daß sie dabei Fehler begingen. Mir gefielen die aus dieser Hypothese hervorgehenden Verhältnisse besser, die ich daher für meine Tempelrestauration adoptierte.

6. Bemerkungen zu des M. Vitruvius Pollio zehn Büchern der Baukunst*).

Erstes Buch.

Zur Vorrede.

Es bleibt eine für die Geschichte der Baukunst sehr wichtige und noch durchaus unentschiedene Frage, an welchen Imperator Cäsar der Autor diese Dedikation seines Werkes gerichtet habe; die Meinungen der gelehrten Herausgeber, Ueberſetzer und Kommentatoren über diesen Punkt sind sehr verschieden; die meisten, und unter diesen namentlich die Philologen vom Fache, sind überzeugt, daß kein anderer als Cäsar Oktavianus Augustus gemeint sein könne, weil Vitruv in der Vorrede des 9. Buches sich als Zeitgenossen des Lucrez, des Varro und des Cicero gibt. Zwar fehlt ihnen der gute Wille des Marchese Marini, um dessen Ansicht teilen zu können, daß wenigstens in den Vorreden der klassische Stil der Ciceronischen Zeit wieder zu erkennen sei; allein sie nehmen auch keinen Anstoß daran, daß ein Architekt, der in dieser Beziehung seine Schwächen freimütig bekennt, selbst zu Ciceros Zeiten ein schlechtes und konfuses Latein geschrieben haben könne, da sie das Gleiche an den Vornehmsten unserer

*) Zum erstenmal veröffentlichtes Fragment eines in deutscher Sprache verfaßten Kommentars zu Vitruv, der 1856 oder kurz darauf noch der vorhergehenden Abhandlung entstanden ist.

heutigen Kunstgelehrten und schriftstellernden Architekten gewohnt seien, deren Stil keineswegs an Schiller und Goethe erinnere, und welche zudem, hierin dem Vitruv unähnlich, es sich nicht einmal beikommen lassen, sich deshalb zu entschuldigen. Diese Meinung, daß die Dedikation an Augustus gerichtet sei, findet außerdem eine schwache Stütze darin, daß die älteste Ausgabe Vitruvs durch J. Sulpicius vom Jahre 1486 den Titel führt: „L. Vitruvii Pollionis ad Caesarem Augustum de architectura libri X.“ Auch soll eine Handschrift, die sich gegenwärtig in der Markusbibliothek zu Venedig befindet, mit den Worten enden: „Decimus et ultimus Vitruvii Pollionis peritissimi et eloquentissimi architecti liber de architectura ad Caesarem Augustum felicissime exigit.“ Allein wer sieht in beiden nicht die Zusätze und Privatansichten des betreffenden Abschreibers und Herausgebers?

Dagegen meinen gewichtige Stimmen unter den mehr technischen Bearbeitern des Vitruvischen Textes, darunter die des W. Newton, daß die Bücher des Vitruvius in einer späteren Zeit als der des Augustus entstanden sein müssen, und begründen ihre Ansicht mehr auf den Inhalt als auf die Form und den Stil derselben. Allerdings möchte man aus manchen Wahrnehmungen, die sich an ersteren knüpfen und die ich gelegentlich zu notieren gedenke, denselben Schluß zu ziehen geneigt sein.

Vitruv ist in dem Verzeichnis der Schriffsteller enthalten, denen der ältere Plinius im 16., 35. und 36. Buche seiner Naturgeschichte gefolgt ist; desgleichen wird er von Frontin im Buche von den Wasserleitungen Art. 24, 25 als Einführer eines neuen Maßes für bleierne Röhren citiert. Allein jener Plinianische Bücherkatalog wird für verfälscht oder für ganz untergeschoben gehalten, und die Parallelstellen in dem letztgenannten Schriftsteller, die mit ähnlichen unseres Autors zusammentreffen, lassen durchaus unentschieden, ob beide Schriftsteller aus dritter gemeinschaftlicher Quelle schöpften, ob dieser jenen oder ob jener

diesen abschrieb. Was immer jedoch für Zweifel über die Zeitgenossenschaft des Vitruv mit Cicero obwalten mögen, so berechtigen diese keineswegs dessen 10 Bücher über Baukunst für ein Machwerk des 9. oder 10. Jahrhunderts zu erklären. Der Verfasser unserer 10 Bücher über Baukunst, wer immer es war, lebte mitten in einer Zeit, in welcher noch alte Traditionen der antiken Baukunst im wesentlichen bestanden und die architektonischen Werke der griechischen, deren Verlust wir so sehr zu beklagen haben, noch existierten, und diese unleugbare Thatsache allein läßt uns den unschätzbaren Wert seines Werkes ermessen und über die großen Mängel desselben hinwegsehen.

Zu Kapitel I.

Vitruv berührt zuerst das Verhältnis der übrigen Künste zu der Baukunst, welches sich darin bethätigt, daß sie jene in einem Werke harmonisch zusammenwirken läßt, und um dies zu können, eine gewisse Hegemonie über sie auszuüben hat, die eine hohe, umfassende und zugleich harmonische Bildung bei dem Architekten zur Vorbedingung stellt. Die Ansprüche, die in dieser Beziehung an einen Architekten zu machen sind, steigen mit dem Fortschritte und der selbständigeren Ausbildung der übrigen Künste, die in den Perioden hoher Entwickelung sich nur in freierer, gleichsam demokratischer Weise einem allgemeinen Zwecke unterordnen, nicht mehr in der Architektur gleichsam willenlos aufgehen, welches letztere sie in den Zeiten barbarischer Kunst und barbarischer Kulturzustände charakterisiert; freiestes Zusammenwirken aller Kräfte, durch welche ein architektonisches Werk entsteht, verbunden mit vollendetster Harmonie, bezeichnet in hohem Grade die Glanzperiode der griechischen Kunst, und so finden wir denn auch zu jener Zeit die ausgezeichnetsten Männer gründlichster und weitester (nicht bloß werkthätig technischer) Bildung an die Spitze der baulichen Unternehmungen gestellt. Unser Verfasser führt einige derselben auf und entlehnte wahrscheinlich demselben Archi-

tekten Pythius, den er wegen einer Aeußerung tadelt, die in Gallimathias ertränkten guten Grundideen der Palierpredigt, womit er sein Werk beginnt. Sie trifft übrigens ganz besonders unsere Zeit, in welcher offenbar die übrigen freien Künste einen höheren Standpunkt einnehmen als die Baukunst und sich von letzterer fast gänzlich emancipierten, indem sie entweder nach freiester Willkür schalten, wo sie sich herablassen, dem Architekten die Hand zu bieten, oder in den meisten Fällen sich gar nicht mit ihm einlassen, welcher Zustand, außer der Verödung unserer Baukunst, nebenbei die nachteiligsten Folgen für jene Künste selbst, die kein Band mehr fesselt und vereinigt, zur Folge hat, und zugleich eine Rückwirkung auf den Bildungsgang unserer jungen Architekten übt, wodurch dieser Zustand immer unheilbarer wird.

Hierzu tragen unsere neuesten Architektenschulen, die mit den technischen Anstalten verbunden sind, ihr möglichstes bei, indem auf ihnen polytechnischer, d. h. naturwissenschaftlich-mathematischer Unterricht auf Kosten des künstlerischen und humanistischen einseitig gepflegt wird und nicht einmal das Praktische hinreichende Berücksichtigung findet. Außerdem machen unsinnig erdachte schwere Aufnahmsprüfungen über dieselben technischen Kenntnisse, welche in den Anstalten erst gelernt werden sollen, es der Jugend unmöglich, wenigstens ihre frühen Schuljahre auf Gymnasien zu der Erwerbung humanistischer und klassischer Kenntnisse zu benutzen, die am meisten geeignet sind, die Empfänglichkeit für die Kunst und das Schöne überhaupt zu fördern und jene harmonische Bildung vorzubereiten, welche den Alten als das Haupterfordernis eines Architekten erschien.

Zu Liber I Kap. I § 5.

Um die Notwendigkeit geschichtlicher Instruktion für einen Architekten nachzuweisen, wählt Vitruv ein Beispiel nach seinem Geschmack. Wenn die Anforderungen auf geschichtliche Kenntnisse, die an einen vollendeten Architekten zu machen sind, auf

nichts Weiterem beruhen, als damit er den Fragenden über gewisse tendenziöse Bedeutungen, die den Ornamenten der Baukunst untergelegt werden, Auskunft geben könne, so braucht das geschichtliche Examen für ihn sich nicht weiter zu versteigen als für jeden Küster und Lohndiener. Der Ursprung der Karyatiden ist eine von jenen Kunstlegenden, die seit alter Zeit zu der Verwirrung des einfachen Zusammenhanges der Verhältnisse, die sie angeblich erklären sollen, am meisten beitragen und ihren geschichtlichen Hergang meistens auf den Kopf stellen. Die Benutzung menschlicher und tierischer Figuren als Stützen und Halter gewisser Teile der Konstruktion an Geräten und tektonischen Gebilden aller Art ist ein uraltes Motiv, das die Griechen von den Barbaren entlehnten oder von ihren eigenen barbarischen Vorfahren als Erbteil übernahmen und nach ihrer Weise in kunstsymbolischem Sinne durchbildeten und vergeistigten, wobei sein ursprünglicher tendenziöser Sinn in den Hintergrund trat, oder vielmehr absichtlich maskiert wurde, weil der formale Ausdruck des Motives nicht verwischt werden sollte durch Nebenbedeutungen, die mit der Form als solcher nichts gemein haben. In der That sind die wenigen gebälketragenden Figuren aus bester Zeit der griechischen Kunst, die sich erhalten, dieser Art, daß nämlich tendenziöser Symbolismus in sehr verhüllter Weise bei ihnen hervortritt, wenn sie überhaupt einen solchen enthalten und nicht viel mehr Bedeutungen dieser Art ihnen erst von den Exegeten alter und neuer Zeit untergelegt wurden. Dieses gilt vornehmlich von den berühmten Karyatiden auf der Akropolis von Athen, die auf der bekannten Bauinschrift des Tempels der Athene Polias nur allgemein als Jungfrauen aufgeführt sind, und in der That uns nur als Repräsentantinnen freiesten Massengleichgewichtes und schwunghaftester organischer Stützkraft in jungfräulicher Form entgegentreten, gleich ihren lebenden Vorbildern, den Wassergefäße tragenden Frauen des Orientes, deren durch die nivellierende Last streng

geregeltes Einherschreiten dem hellenischen Architekten in seiner struktiv-formalen Bedeutung nicht entgehen konnte. So auch sind die Telamonen oder Atlanten des Jupitertempels von Agrigent ohne hieratische Bedeutung, bloß Ausdrücke derselben Idee, nur in strenger dorischer Weise, und es steht in Frage, ob der architektonische Atlas, wie er uns in diesen Beispielen entgegentritt, nicht der Vater sei des poetisch-mythischen Himmelsträgers.

Die ältesten orientalischen Typen, von denen, wie es scheint, die hellenische Mensch-Säule abstammt, sind nicht stützende, sondern haltende Figuren und zwar Träger gestickter oder gemalter Teppiche in Nachbildung eines Motivs, das sich noch jetzt in Indien lebendig erhielt. Der Weg, den die Gemahlin des Königs nimmt, wenn sie ihren Harem verläßt, wird durch Vorhänge von den kostbarsten Stoffen rechts und links abgeschlossen, die von Spalier bildenden Eunuchen gehalten werden, und so die Majestät vor den verunreinigenden Blicken der Menge verwahrt. Genau so zeigt es sich an dem Solium des persischen Monarchenthrones auf den Reliefs zu Persopolis und an Darstellungen auf den assyrischen und ägyptischen Wandbildern. In Rom waren kriegsgefangene Barbaren die gemalten Halter der Schirmwand, welche die Stelle unserer Theatervorhänge vertrat. Aehnlicherweise traten auch Nymphen und Grazien als Gewandträger auf, so z. B. an den Füßen der Krateren, wovon ein schönes Beispiel im Museum des Louvre. So sind auch wahrscheinlich die Kolosse an dem Fuße des geweihten argolischen Kraters, dessen Herodot erwähnt, mehr haltende als tragende Figuren gewesen nach dem Vorbild mancher ähnlicher an Geräten und Füßen der Barbaren, deren Abbildungen sich erhielten. Der Gedanke der Unterwerfung und des Dienens herrscht in diesen barbarischen und barbarisierenden (römischen) Bildwerken über der struktiv-formalen Kunstidee. — Anders bei den Hellenen in ihrer besten Zeit. Sie allein wagten es, die wirkliche Säule in menschliche Form zu kleiden.

Die Karyatide kommt allerdings auch sonst bei allen Schriftstellern als Bezeichnung derartiger weiblicher Säulenfiguren vor (Plinius XXXV, 5; Athenaeus Deipn. VI, 40), allein sie repräsentieren nicht dies Genus, sondern nur eine bestimmte Art solcher weiblicher Säulenfiguren. Ihr Name rührt auch wahrscheinlich nicht von jenen Sklavinnen der arkadischen Stadt Caryae her, deren wahrscheinlich fabelhafte Zerstörung nach den Perserkriegen kein Historiker erwähnt, sondern von einer anderen Stadt dieses Namens in Lakonien mit einem berühmten Heiligthum der Diana, wo nach altem Gebrauche die lakonischen Jungfrauen feierliche Tänze aufführten. Sie mochten mit ihren lakonischen Gewändern das Vorbild gewisser Säulenfiguren geworden sein, die nach ihnen Karyatiden heißen. Die Vitruvische Geschichte findet übrigens einige Stütze an dem bekannten Basrelief zu Neapel, mit der Inschrift: „Dieses Tropaion wurde Hellas errichtet nach Besiegung der Karyaten", dessen späterer Ursprung jedoch keinem Zweifel unterliegt.

Die von Vitruv erwähnten persischen Sklaven als Simsträger der persischen Stoa des Marktes zu Athen gehören gar nicht hierher, denn Pausanias (III. II) sagt ausdrücklich, daß sie auf den Säulen standen, also wahrscheinlich in ähnlicher Weise wie die gefangenen Barbaren über die Säulen der Triumphbögen gestellt wurden.

Von männlichen Säulenfiguren bleiben uns, außer den Ueberresten der mehr Wandpfeiler bildenden Atlanten des inneren Jupitertempels von Agrigent, die vier bärtigen Satyrfiguren als Giebelträger in dem Museum des Louvre. Derartige Säulenfiguren kommen vor als Atlanten, Telamonen, Giganten; auch Pygmäen wurden in ähnlicher Weise benutzt, wie es folgende Stelle des Plinius beweist:

„Eine schöne derartige Pygmäenordnung ist uns in den Bädern zu Pompeji erhalten."

Zu Liber I Kap. 1 § 8.

Die Musik der Alten, wenn man darunter die eigentliche Tonkunst versteht, hatte ein sehr beschränktes Feld, verglichen mit der unserigen, aber dafür wirkte sie als ein viel mächtigerer Hebel auf alle Künste und die Kultur im allgemeinen, weil die gesamte antike Aesthetik (um mich modern auszudrücken) nach der Analogie derjenigen Gesetze gemodelt war, die in der Musik am leichtesten in Zahlen und Größen darstellbar sind. Haben doch die Pythagoräer gewagt, unsere Sonnenwelt nach den Gesetzen der Harmonie zu ordnen, und wenn es ihnen nicht gelang, die Richtigkeit ihrer großartigen Hypothese nachzuweisen, so lag dieses allein nur daran, daß die Astronomie noch in ihrer Kindheit lag. (Vide Humboldt Kosmos.) Es ist wahrscheinlich, daß schon im 6. Jahrhundert vor Chr. oder noch früher ein Codex des Schönen bestand, der nach dem Prinzipe der allgemeinen Analogie geordnet und benannt war. Sowie die meisten Staaten der Hellenen zu einer bestimmten Zeit sich nach Verfassungen modelten, die aus den Händen einzelner Legislatoren hervorbingen, ebenso erfuhr in jener schöpferischen Periode auch der Baustil unter dem Einflusse derselben Harmonielehre eine plötzliche Umwandlung, aus welcher der dorische Stil hervorging. Dies sind allerdings nur Vermutungen, denn der ästhetische Codex (wenn er jemals aufgeschrieben und nicht etwa als esoterische Lehre geheim gehalten ward) ging längst bis auf die letzte Spur verloren und er mußte bereits verschwunden sein, ehe hellenische Kunst sich zu voller Freiheit entwickeln konnte. Wären wir noch im Besitze der griechischen Werke über Baukunst, so würden sich Anklänge der alten strengen Lehre genug darin finden, — ihren letzten Nachhall glauben wir durch den traurigen, durchaus unverständlichen Gallimathias zu vernehmen, den Vitruv in diesem und im nächsten Kapitel vorbringt.

Das Beispiel der Ballisten, Katapulten und Skorpionen ist zwar unglücklich gewählt, um die Notwendigkeit der musikalischen Erziehung eines Architekten darzuthun, bestätigt aber die oben angeführte Thatsache, daß dies musikalische Gesetz das gesamte hellenische Leben beherrscht habe, indem es zeigt, daß auch das Artilleriewesen sich nach demselben gestaltet.

Zum Verständnis des zunächst Folgenden vergleiche man übrigens die vortreffliche Bearbeitung des Vitruvius X, 13—15 in den griechischen Kriegsschriftstellern, griechisch und deutsch nebst Anhang von H. Köchly und W. Rüstow.

Zu Liber I Kap. 1 § 16.

Zu similiter cum astrologis et musicis est disputatio communis de sympathia stellarum et symphoniarum in quadratis et trigonis diatessaron et diapente etc.

Schon Philander gab eine richtige und ziemlich verständliche Erläuterung dieses interessanten Specimen aus dem pythagorischen Kanon der Analogieen, von dem oben (Anmerk. zu § 8) die Rede war; seit ihm haben die meisten Ausleger des Vitruv nur abgeschrieben, was er in betreff derselben mitteilt (oft ohne ihn zu verstehen, wie z. B. Rode), oder sind ihrer Erklärung geschickt ausgewichen, wie z. B. Marini.

Die Alten bedienten sich bei ihren astronomischen Messungen der Sextanten und der Quadranten, deren Centriwinkel genau den Abständen der Quarte und der Quinte von dem Grundtone entsprechen, wenn man sich die ganze Oktave als Halbkreis veranschaulicht und jene Abstände in Graden auf letztere aufträgt; denn das Intervall der Quarte von der Prime beträgt $\frac{1}{3}$ der ganzen Oktave (oder 60°, wenn man sich letztere als halbe Peripherie denkt) und das Intervall der Quinte von derselben Prime ist $\frac{1}{2}$ der Oktave, entsprechend 180°.

Demnach verhält sich:

$$\frac{\text{Quart}}{\text{Quint}} = \frac{1/3}{1/2} = \frac{2}{3} = \frac{90^0\ \text{C Winkel des Quadrats}}{120^0\ \text{C Winkel des gleichschenkl. Dreiecks.}}$$

Interessanter und wichtiger als die willkürliche Analogie der alten Himmelseinteilungen mit den Tonverhältnissen ist der merkwürdige Zusammenhang der regelmäßigen Polygone des Kreises mit den Intervallen der hauptsächlichsten Töne der Skala.

So entspricht das Intervall von der Prim für 1/15 kleine Sekunde dem Winkel von 12° (Centriwinkel des Dreißigecks). —
1/8 große Sekunde = 22 1/2° (Sechzehneck)
1/5 kleine Terz = 36° (Zehneck)
1/4 große Terz = 45° (Achteck)
1/3 Quarte = 60° (Sechseck)
7/18 hohe Quarte = 70° (Fünfeck, nahezu 72°)
1/2 Quinte = 90° (Viereck)
3/5 kleine Sexte = 108° (Ergänzungswinkel des Fünfecks)
2/3 große Sexte = 120° (Dreieck, Ergänzungsw. des Sechsecks)
4/5 kleine Septime = 144° (Ergänzungswinkel des Zehnecks)
7/8 große Septime = 154 1/2° (Ergänzungsw. des Sechzehnecks)
1 Oktave = 180° (Gerade Linie).

Vergleiche über die Analogien zwischen den Manifestationen des Rein-Schönen Zeisings Aesthetische Forschungen (§ 234).

Aus dem genannten, höchst verdienstlichen Werke sind die obigen Daten entnommen. Jedem, welcher seine Göttinger Fechtschule nicht gänzlich vergessen hat, wird diese radiale Tontheorie einleuchten.

Die allgemein eingeführte Technologie in der Fechtkunst gibt übrigens den Beweis, wie tief die uralte Vorstellung von allgemeinen musikalischen Grundverhältnissen, wonach sich alles in der Welt und im Leben ordnet, in das Volksbewußtsein eingedrungen ist.

Unter den berühmten Namen, die Vitruv hier aufgezeichnet, ist Archytas der älteste (380 v. Chr.); er war Pythagoräer und Lehrer des Plato, dessen Schriften bis auf wenige Fragmente verloren sind. Aristoteles hat über seine Philosophie 3 Bücher geschrieben, die ebenfalls nicht zu uns gekommen sind. (Diog.

Laert. V, 25.) Er löste das delische Problem von der Verdoppelung des Altares (d. h. Kubus) und fand die Methode, zwei mittlere Proportionalen zwischen zwei gegebenen Größen zu finden. Auch war er geschickter Mechaniker und Automatenmacher. Siehe über ihn: Diog. Laert. VIII, 79; Athenaeus Deipn. IV, 84; Jamblichus 29.

Philolaus, wie sein Lehrer Archytas aus Tarent gebürtig, schrieb viele Bände über die Bedeutung und das Verständnis der Dinge. Plato soll ihm manches gestohlen haben. (Laert. VIII, 84.)

Eratosthenes der Cyrenäer (222 v. Chr.) war Oberbibliothekar der Alexandrinischen Bibliothek unter Ptolemäus Philopater. Er schrieb über Arithmetik, Geometrie, Architektur, Geographie und Astronomie, aber nichts ist davon auf uns gekommen. Ein Buch *Καταςερισμοὶ* (Katasterismoi) genannt, das seinen Namen trägt, wird für apokryph gehalten. Auch er löste das Problem von der Verdoppelung des Kubus, aber anders als Archytas. Seine größten Verdienste hatte er in der Astronomie. Ueber ihn siehe Strabo an verschiedenen Stellen; Sueton de Gramm. c. 10; Macrobius (in somn. Scipionis 1, 20); Capella de Geometria p. 194 und Suidas.

Aristarch aus Samos (222 v. Chr.) lehrte das Kopernikanische Sonnensystem mit beweglicher Erde und fester Sonne. Er wird von Vitruvius IX, 2. 9 als der Erfinder der Sonnenuhr genannt. Ein anziehendes Buch über die Größen und Abstände der Sonne und des Mondes (ed. J. Wallis Oxford. 1688) ist von ihm erhalten. (Vide Gellius n. atticae III, 10.)

Appollonius aus Pergä schrieb ein berühmtes Werk über die Kegelschnitte (Pappus Collect. math. VII praef.), florierte zu Ptol. Philopaters Zeit (256). Er wurde außer von Griechen auch von Arabern und Persern kommentiert, durch welche letzteren sich das meiste erhielt.

Archimedes aus Syrakus, Zeitgenosse und Verwandter

Hierons von Syrakus (285—212), größter Mathematiker, Mechaniker und Ingenieur, und Verteidiger seines Vaterlandes gegen Metellus im 2. punischen Kriege. Viele seiner Schriften sind verloren gegangen. Doch besitzen wir Abhandlungen über den Kegel und den Cylinder; über die Quadratur des Zirkels; über die Schwerpunkte fester Körper; über Konoide und Sphäroide; über Schrauben (er war der Erfinder der nach ihm benannten Archimedischen Schraube); Quadratur der Parabel; über Sanduhren (ψαμμίτια); über Vorrichtungen zur Lastenfortschaffung (περὶ ὀχουμένων). Siehe über ihn:

Vitruv. lib. 9 praef., herausgegeben griechisch und latein mit den Kommentaren des Eutropius Basel 1544. —

Scopinas von Syrakus. Man weiß fast nichts mehr von ihm als seine zweimalige Nennung durch Vitruv hier, und Lib. 9 Kap. 7.

Zu Liber I Kap. II.

Ex quibus rebus architectura constet.

Meine Anstrengungen, mir den Inhalt dieses Kapitels zurecht zu legen und klar zu machen, waren vergeblich; nur erkannte ich vor mir einen planlos zusammenkonstruierten Haufen von Trümmern, die einem längst verfallenen Baue, nämlich dem Kanon einer antiken Theorie des Schönen in den Künsten angehören; aber nicht nur die einzelnen Werkstücke dieses Baues sind zum Teil abhanden gekommen, das übrige seines Zusammenhanges beraubt und zu einem formlosen Wuste zusammengetürmt, auch die charakteristischen Merkzeichen der Ordnung, denen die übriggebliebenen Bruchstücke angehörten, (gleichsam die Profile und Gliederungen) sind unter dem Spitzhammer barbarischer Routine so verstümmelt, daß eine Restauration des alten Baues aus ihnen sehr schwierig, wo nicht unmöglich ist.

Unter den Auslegern des Vitruv hat nur einer, nämlich

Daniele Barbaro einen ernsten Versuch dieser Art gemacht, und man muß bekennen, daß er wenigstens wahrnahm, was zunächst erforderlich sei, um eine Entwirrung des Vitruvischen Gallimathias anzubahnen, nämlich die Sondierung der Begriffe und die Trennung des Homogenen von dem Nichthomogenen. Er sagt, daß gewisse Begriffe von den Dingen durch sich selbst, absolut, ohne Beziehung zu anderen Dingen, Bestand haben, daß andere dagegen nur aus dem Verhältnisse der Dinge zu anderen Dingen und der Vergleichung zwischen beiden hervorgingen. So sei der Begriff Mensch in gewisser Beziehung ein absoluter, aber er werde zum relativen Begriff im Vater, im Bruder, im Freunde. Ebenso lasse sich ein architektonisches Werk als rein abstrakte Kunstform, von allem Nichtformellen abgelöst, auffassen und in seinen allgemeinen, formalen Eigenschaften beurteilen; zweitens aber könne und müsse man das Werk als ein Resultat, als ein Gewordenes betrachten und alle Koeffizienten, die bei seinem Entstehen thätig waren, bei Beurteilung der Kunstform berücksichtigen. Dergleichen seien die räumlichen Bedingungen und der Zweck des Bauwerkes, die Baustoffe, das Maß des Aufwandes, den die Umstände gestatten, Sitte, Klima, die Lage des Bauwerkes u. s. w. So weit hat Barbaro das Richtige geistvoll erkannt, aber ich folge ihm nicht weiter in seinen vergeblichen Anstrengungen, die von Vitruv gegebenen sechs Grundbestandteile der Architektur nach dieser zwiefachen Anschauung zu sondern und zu sortieren, da in der That den Erörterungen des Vitruv keine klaren Vorstellungen zu Grunde liegen.

Die Harmonie und Totalität eines Werkes hängt zunächst von drei formalen Bedingungen ab, wonach sich diese Einheitlichkeit darstellen muß, nämlich von Symmetrie, Proportionalität und Richtung. Die harmonischen Gesetze der Symmetrie, Proportionalität und Richtung sind in ihren Grundformeln allgemein gültig und stets dieselben, aber sie werden erst für die einzelnen Fälle anwendbar, wenn man jene zwecklichen, struktiven,

lokalen und anderen Koeffizienten des Werkes, die in Frage kommen, näher feststellt. Durch sie erhalten, um mich eines logarithmischen Gleichnisses zu bedienen, die Basis und der Modulus des Gesetzes erst ihre bestimmten Werte, wonach die Einzelaufgabe dem allgemeinen Gesetze gemäß zu lösen und zu beurteilen ist. Es steht nach dieser gewiß richtigen Anschauung der Umstände, die hier vorwalten, jedem frei, „die Bestandteile der Architektur" [um den Ausdruck Vitruvs zu gebrauchen] soweit sie die näheren Bestimmungen der Basis und des Modulus des allgemeinen Harmoniegesetzes angehen, beliebig zu vergrößern; denn es wird schwer sein, die Grenzen der möglichen Einflüsse, die hier thätig sein können, a priori zu bestimmen.

Obschon es unversucht bleiben muß, auf Vitruvs Kunsttermen und dazu gehörige Erläuterungen näher einzugehen, sei doch in Beziehung auf das Wort Symmetrie, das sonst in der ganzen lateinischen Litteratur nicht vorkommt, bemerkt, daß er dasselbe in einem ganz anderen Sinne nimmt, als wir ihn diesem Worte beilegen; er denkt sich bei diesem Worte dasjenige, was wir Proportion oder Verhältnis nennen; obwohl dieses Wort auch dasjenige in sich einschließt, was Vitruv Eurythmie nennt, weshalb ich raten würde, hier den Ausdruck Symmetrie in der deutschen Uebersetzung zu vermeiden.

Ebenso würde ich decor nicht mit Kunstschönheit, sondern mit Angemessenheit übersetzen, da es sich bei der Erklärung dieses Ausdruckes darum handelt, daß den zum Teil allgemein und allezeit gültigen, zum Teil auf Satzungen begründeten Vorstellungen über Bestimmung und Zweck des Gebäudes und seiner Teile entsprochen werde.

Ebensowenig wird der Sinn des Wortes distributio, wie Vitruv dasselbe faßt, mit Einteilung wiedergegeben, ich würde dafür aber das Wort Verwertung oder Oekonomie wählen, welches letztere nicht sowohl das wohlfeile Bauen bedeutet, als richtige Schätzung und haushälterisches Zu-

sammenhalten aller Mittel des Kunstwirkens, die zu Gebote stehen. —

Unter Embates oder Embater versteht Vitruv, wie es scheint, den Modulus, d. h. den halben Durchmesser der Säule, der bei dorischer Ordnung die Maßeinheit gibt (siehe im 3. Kapitel des IV. Buches), während für jonische, korinthische und toskanische Ordnungen der Vitruvianischen Theorie nach der untere Durchmesser der Säule diejenige Größe ist, wonach die Verhältnisse und Teile des Werkes gemessen werden (siehe L. III c. 5, L. IV c. 1 und L. IV c. 7). Das Wort wird von einigen mit „Eingang, Anfang" principium übersetzt, es bezeichnet aber eigentlich einen Schuh, eine Socke und wurde vielleicht zum technischen Ausdrucke für die Basis, die in der römisch-dorischen Ordnung die Höhe des halben Durchmessers der unteren Säule hatte.

Zu Kapitel III.

Vitruv teilt nun den Bereich der Baukunst in 3 Teile, indem er ihn, außer der Ausführung von Bauwerken, auch auf die Gnomonik (Kunst die Sonnenuhren zu berechnen und herzustellen) und auf die Maschinenkunst ausdehnt. Das Bauen bestehe aber in der Ausführung öffentlicher Bauten und der von Privatgebäuden. Oeffentliche Arbeiten seien von dreierlei Art: Kriegsbau, Tempelbau und Nutzbau (opportunitatis).

Diese Stelle bestätigt die Thatsache, die außerdem erwiesen ist, daß die Baukunst nach antiken Begriffen mit allen technischen Bestrebungen in die innigste Berührung tritt und sie veredelt, ebenso wie die hohen Künste, die Malerei und Skulptur in mehrfachen Beziehungen in ihren Bereich fallen. Jene Erweiterung des Gebiets der Kunst zu bauen über alles Technische und das Unterordnen der verschiedenen Zweige der Kunst und der Technik unter die Baukunst ist der Gegensatz zu dem, was unsere Techniker aus der Architektur machen wollen, nämlich

eine im Grunde überflüssige Putzlieferantin für Formen, die vorher ohne sie bestimmt wurden. Damals war die Kunst noch nicht von der Wissenschaft abgelöst, ein jeder, der ein Werk zu schaffen hatte, behielt die drei unzertrennlichen Eigenschaften desselben gegenwärtig: Festigkeit, Zweckmäßigkeit, Schönheit, und in letzterer fand er meistenteils den Schlüssel und das Maß für die beiden anderen, indem der ahnende Schönheitssinn allein die schwierigsten und transcendentalsten dynamischen Probleme und Ausdrücke, vor denen unsere Wissenschaft zurückschreckt, zu integrieren vermag. Die wahrhaft architektonisch schönen Werke der römischen Ingenieure sowie derer des cinque cento sind auch in Beziehung auf Solidität und Zweckmäßigkeit den nach unvollkommenen Berechnungen und Erfahrungstabellen konstruierten Werken unserer modernen Techniker entschieden überlegen, über deren Solidität zum Teil schon die Zeitgenossen derer, die sie bauten, auf Kosten ihres Lebens eine Probe anzustellen Gelegenheit hatten, die ihnen zugleich zum Beweise der Zweckmäßigkeit dieser Anlagen gelten durfte.

Zu Kapitel IV.

Dieses Kapitel ist an positivem Inhalt so arm wie die vorhergehenden. Wie das zweite Kapitel an alte Schönheitstheorien, die wir nicht mehr kennen, anklingt, so sehen wir diesmal im Hintergrunde des Vitruvischen Bombastes alte Satzungen und Gebräuche der Auguren und Haruspices bei Wahl der Plätze für Feldlager und Gründung ihrer Umwallungen.

Man mußte seit ältester Zeit einen Schatz von Erfahrungen hierüber gesammelt haben, dessen sich die Priester bemächtigten, ihn in liturgische Formen kleideten und so mit religiöser Weihe umgaben; der Feldherr war in dieser Beziehung, sowie in den meisten wichtigsten Fällen seiner schwierigen Amtsführung, beschränkt durch den Einfluß jener mit der Ausübung der litur-

gischen Gebräuche betrauten und durch den Volksglauben mächtigen Zeichendeuter, deren Zunft zugleich bei den Armeen das Geniecorps bildete, denen die Leitung und Ausführung von Kriegsbauten, z. B. das Abstecken des Heerlagers, die Einrichtung von Feldverschanzungen, das Schlagen der Brücken und dergleichen mehr oblag, weil sie allein im Besitze der dazu nöthigen physikalischen und mathematischen Kenntnisse waren, weshalb sie auch noch in späterer Zeit, als sich ihr Wirken nur noch auf die Beobachtung der liturgischen Gebräuche bei Einleitung und Einweihung ähnlicher Werke beschränkte, pontifices, Brückenmacher hießen.

Ihr Wirken erstreckte sich auch besonders auf großartigste Wasserbauten, die Emissäre im perusinischen und im suburbinischen Tuscien, welche durch die Seiten der Berge gebrochen wurden, um durch Ablassung vulkanischer Seen Land zu gewinnen. Aus vorgeschichtlicher Zeit stammend und nie gereinigt, fungieren sie noch immer und unter diesen der Emissarius des albanischen Sees als vornehmstes Werk, das einem etruskischen Haruspex zugeschrieben wird. Sie geben Zeugnis von der Einsicht und dem Wissen dieser Zunft und dem hohen Standpunkt der Wasserbaukunst in jenen frühen Zeiten.

Wie das Städtewesen der Alten seinen Ursprung unmittelbar vom Feldlager ableitete, so bleiben auch die Grundsätze bei Anlagen von Städten die gleichen, die durch die Erfahrungen und disciplinarischen Reglements des Heerwesens bereits kanonisiert waren; das monumentale, eigentlich architektonische Werk zeigt sich auch hier unmittelbar gekettet und den Grundmotiven nach a priori geregelt durch das Provisorium.

Wir lesen es aus vielen alten Schriften der Alten (Plato de leg. IV; Aristoteles de republ. VII, 11; Strabo I, 14) und sehen es noch deutlicher an den noch erhaltenen Mauern und Städteanlagen, daß die Alten bei Gründung ihrer Städte große Sorgfalt auf die Wahl des passendsten Platzes verwendeten

und dabei bestimmte Regeln befolgten, die meistenteils den damals geltenden Prinzipien der Verteidigung und den für südliche warme Länder angemessenen Sanitätsrücksichten entsprachen, aber auch häufig nur alt überlieferte Satzungen waren, deren Beobachtung die Religion vorschrieb, obschon ihr Ursprung und ihr Zweck kaum mehr gekannt war. In heißen Ländern mußte die Vermeidung der Mittagssonne eine der ersten Sanitätsrücksichten bei Anlage neuer Straßen und städtischer Quartiere sein; so sehen wir, daß alle chaldäisch-assyrischen Burgen und Städte Vierecke bilden, deren Winkel nach den vier Himmelsgegenden orientiert sind, so daß die auf die Seiten senkrecht geführten Straßen niemals ihrer Länge nach von der Mittagssonne beschienen werden konnten. Dieselbe Orientierung haben wenigstens die Gräberstädte der Aegypter des alten Reichs.

Diese Rücksicht trieb auch die Alten, ihre Straßen und Plätze nicht zu breit und vast anzulegen und hierbei Verhältnisse zu beobachten, die unseren, durch die wüsten Plätze und breiten Chausseen moderner Hauptstädte verwöhnten, Augen kleinlich erscheinen, welche aber neben dem zwecklich-materiellen Vorzuge, den sie für jene Länder haben, den architektonischen Vorteil gewähren, durch ihre Beschränktheit die umgebenden Monumente, Paläste und Tempel größer und imposanter hervorzuheben.

Die strategische Rücksicht auf Sicherheit, verbunden mit der gesundheitspolizeilichen um die aria cattiva der Niederungen zu vermeiden, veranlaßte die Anlage der Städte auf Berghöhen oder auf künstlich angelegten Höhenplateaus, welche die Ebenen rings beherrschten. Gegen diese Rücksichten trat die Bequemlichkeit des Verkehrs und selbst zuweilen die Sorge um natürliche Wasserzufuhr zurück, indem man letzteres künstlich hinzuleiten bemüht war. Erst mit der Zeit glitten die Städte gleichsam aus ihren luftigen Höhen herab; der älteste Stadtteil war stets der höchst gelegene; er wurde das Kastell, die Akropolis, deren Gebiet oftmals (wie in Athen) schon eine Burg und, als Gegen-

satz zu ihr, auf niederer Terrasse, eine Altstadt umschloß. Sind hierin, sowie in einigen anderen Grundzügen fast alle antiken Städteanlagen einander gleich, so weichen sie sonst in wesentlichen Punkten voneinander ab; die Tusker oder Etrusker führten z. B. ihre Hauptstraßen nicht nach chaldäischer Weise von Nordost nach Südwest und von Nordwest nach Südost, sondern von Nord nach Süd und von Ost nach West, vielleicht zu Gunsten des in Italien so wohlthuenden Nordwindes (tramontana) und um den schädlichen Südwestwind (scirocco) möglichst abzuhalten, aber weit wahrscheinlicher in Uebereinstimmung mit alten, religiösen Vorstellungen, wonach selbst der etruskische Olymp die gleiche Orientierung hatte. Die regelmäßigen Städteanlagen werden erst wieder viel später Gegenstand des architektonischen Studiums, vorzüglich seit der alexandrinischen Eroberung Asiens. Doch bietet sich uns Gelegenheit, später hierauf zurückzukommen. Ueber die Haruspices der Etrusker und ihr architektonisches Wirken siehe O. Müllers Etrusker passim.

Zu Liber I Kap. IV § 2.

In cellis enim vinariis tectis.

Der Wein wurde bei den Alten zuerst als Most in große Kufen aus Thon gethan, die zuweilen 4—5 Fuß Durchmesser und 8—10 Fuß Höhe hatten. Man verwahrte diese Dolien in Vorratsräumen des Erdgeschosses, den cellis, die eigentlich keine Keller nach unserem Sinne des Wortes waren. — Die geringeren Weine wurden von dem Dolium getrunken, der bessere wurde vorher aus diesem in thönerne Krüge (cadi) und Henkelgefäße (amphorae) abgezogen. Die starken, strengen Weine (vinum austerum im Gegensatz zum vinum tenue, dem Tischwein) wurden in diesen kleineren Gefäßen, die vorher ausgepicht und mit Seewasser ausgespült und mit Myrrhen geräuchert werden mußten, auf dem flachen Söller des Hauses eine Zeitlang dem Sonnen- und Mondlicht ausgesetzt, hernach wohl verkorkt und ringsum mit Pech und

Gips überzogen, zuletzt in die Rauchkammer aufgestellt, damit durch das Erwärmen des Weines der allzuherbe Rebensaft milder und mürber würde. Das Ganze war eine Art von Einkochung durch gelinde Erwärmung. Diese Rauchkammern für den Wein hießen, zum Unterschiede von den cellae vinariae: apothecae. Vitruv II, 8 setzt sie gleich nach den Fruchtspeichern.

Der so bereitete Sekt war trübe und wurde erst durch Seihung genießbar, wozu man Trichter verwendete, die sich auf den ältesten Reliefs abgebildet finden. Man warf Schnee in den Trichter, um den Wein abzukühlen (colum nivarium). — Siehe Böttigers kleine Schriften Bd. 3. 8. 186.

Gallicae paludes.

Die Gegenden des niederen Po, wo er ins Meer fließt, hatten zur Zeit der Römer eine ganz andere Gestalt als jetzt. Der Hauptgrund der Veränderungen, die sie erfuhren, liegt in der großen Masse von Schlamm, den der Po mit seinen Nebenflüssen am Ende seines Laufes in sehr langsamer Fortbewegung niederschlägt, wodurch er seit geschichtlichen Zeiten ein bedeutendes Delta gebildet und seinen Lauf verlängert hat. In den ältesten Zeiten floß der Po beinahe parallel mit der Apenninenkette, so daß der jetzige Porto di Primaro die Hauptmündung war. Hier lag die reiche Stadt Spina; zuerst am Meere erbaut, lag sie schon seit Strabos Zeiten 90 Stadien davon entfernt und war zu einem Dorfe herabgesunken. Jetzt kennt man den Platz nicht. Diese spinetische Mündung und eine unfern davon gelegene (ostium Caprasiae) waren nach Plinius die einzigen ursprünglichen und natürlichen, alle nördlichen Stromarme waren von den Etruskern gegrabene Kanäle, indem sie den Strom in die atrianischen Sümpfe, die 7 Meere genannt, leiteten. (Plin. Hist. n. III, 16.)

Diese Meere oder Sümpfe waren durch Lidos von dem

offenen Meere getrennt, standen aber durch 7 Mündungen mit demselben in Zusammenhang, wie die Lagunen von Venedig. In und durch diese Seen oder Lagunen leiteten die Etrusker die künstlichen neun Arme des Po, des Ostium, Sagis, des Volane, dann nördlicher die Fossa Philistina, mit der Tartarus genannten Mündung. An ihr lag das alte Atria und zwar unmittelbar an den Lagunen. Der jetzige Hauptstrom des Po geht wenig südlich von Atria in das Meer, eine Richtung, die er erst um 1150 nach Chr. genommen hat. Seit jener Zeit hat der Po vereint mit der Etsch und dem Bachiglione die Gegend um Atria zum festen Lande gemacht, welches die Sümpfe Comacchios von den Lagunen Venedigs trennt, die als letzter Ueberrest der septem maria nur durch die Ableitung der Brenta, welche Fra Giocondo, der Herausgeber des Vitruv, veranlaßte und ausführte, der Versumpfung, die sie bedrohte, entgingen. Vgl. hierüber K. O. Müller, Die Etrusker Bd. I S. 230, woselbst in den Anmerkungen auch alle diesen Gegenstand betreffenden Schriften genannt sind.

Die Gegend von Comacchio könnte heutzutage nicht mehr als Beispiel einer gesunden Niederung den pontinischen Sümpfen entgegengestellt werden, denn sie ist jetzt mit diesen in gleichem Zustande der Verödung und vergiftet durch Sumpfluft. Nach einer von Plinius erhaltenen alten Nachricht blühten einst 23 Städte in der Gegend, die jetzt nach vielfachen vergeblichen Versuchen, sie zu retten, für immer dem Typhon verfallen zu sein scheint. Appius Claudius führte im Jahre Roms 441—442 seine berühmte Landstraße hindurch, die noch zum Teil erhalten ist. 152 Jahre nach ihm wurden umfassende Entwässerungsarbeiten wieder nötig, die Cethegus ausführte. — Cäsar faßte den großartigen Plan, den Tiberstrom mitten hindurchzuführen und bei Terracina münden zu lassen. Ihn ereilte das Schicksal vor der Ausführung seines Planes. Spätere Versuche, das Land zu retten, fanden unter Augustus und Trajan statt. Vierhundert

Jahre später stellte Theodorich, der Gotenkönig, verschiedene Wasserbauten daselbst wieder her. Dies waren die letzten Anstrengungen dieser Art aus der Römerzeit. Dann blieben bis an das Ende des 13. Jahrhunderts diese Gegenden ihrem Schicksale überlassen. Der Papst Bonifacius VIII. dachte zuerst wieder an ihre Austrocknung (1294). Nach ihm Martin V. (1417), Leo X. (1514) und Sixtus V. (1585). Zuletzt Pius VI., von dem die Wiederherstellung der Appischen Straße herrührt. In diesem Jahrhundert geschah noch nichts zu der Fortführung des kräftig unternommenen Werkes, und als ich im Jahre 1831 diese Gegenden zu Fuß durchwanderte, sah ich nur verlassene Wohnstätten und vollständige Verödung, obschon mir die Kanäle und Straßen in gutem Zustande zu sein schienen. Ganze Städte mit gotischen Giebeln und Kirchtürmen, wahrscheinlich aus der Zeit des Bonifacius VIII., sieht man aus den wüsten Schilfgefilden hervorragen, wenn von den Mauern des antiken Norba herab das fluchbeladene Sumpfland vor einem liegt.

C.

Urelemente der Architektur und Polychromie.

1.

Vorläufige Bemerkungen

über

bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.

Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum.

Zuerst erschienen bei
J. F. Hammerich in Altona 1834.

Meinem Lehrer und Freunde
dem
Herrn Gau,
Ritter der Ehrenlegion, Architekten des Gouvernements zu Paris,
verehrungsvoll zugeeignet.

Vorwort.

Der Eifer, mit dem der Verfasser einen veralteten Gebrauch in Schutz zu nehmen bemüht ist, könnte ihn bei manchem verdächtigen, als wäre es seine Absicht, seine Zeitgenossen zu bereden, ihre Gebäude auf einmal alle nach Art der alten Tempel von Athen und Sicilien zu bemalen.

Ehe er sich dem Vorwurf einer so verderblichen Nachahmungssucht unterzöge, teilte er lieber den Wunsch eines verstorbenen Staatsmannes, der in Bezug auf neugriechische Verhältnisse einst äußerte, daß er gerne alle Spuren der Antiquität bis auf den letzten Stein vertilgen möchte, weil er sie für eine Haupturfache unserer modernen schwankenden Halbheit ansehe.

Eine rein antiquarische, gelehrte Abhandlung zu liefern kann ebensowenig in seiner Absicht liegen, sondern er wünscht seinem

Berufe als Architekt durch Hinweisung auf das Praktische getreu zu bleiben. Denn so allein treten langbestrittene Ansichten ins Leben und können unmittelbaren Nutzen schaffen.

Man macht der Architektur unserer Zeit den Vorwurf, daß sie im Wettlauf der Künste hinter ihren Schwestern zurückbleibt und den Bedürfnissen, die eine ganz neue und, wie es den Anschein hat, für die Kunst vorteilhafte Gestaltung der Dinge notwendig macht, keineswegs mehr entspricht. Leider läßt sich dieser harte Vorwurf nicht ganz widerlegen. In dem Gefühle ihrer Schuld und gedrängt von ihren Gläubigern hilft sich die halbbankerotte Architektur durchs Papier und bringt zweierlei Sorten davon in Umlauf, um sich wieder zu erholen. Die erste Sorte sind die Durandschen Assignaten, die dieser Schachbrettskanzler für mangelnde Ideen in Kurs setzt. Sie bestehen aus weißen Bögen, die nach Art der Stickmuster oder Schachbretter in viele Quadrate geteilt sind, auf denen sich die Risse des Gebäudes ganz mechanisch ordnen. (Man vergleiche das Durandsche Werk: Précis des leçons d'architecture etc.)

Wer zweifelt noch an ihrem vollgültigen Wert, da man nun alles, was die Alten nur wie Kraut und Rüben durcheinander warfen, die heterogensten Dinge ohne vieles Kopfzerbrechen unter einen Hut bringt, da durch sie der nagelneue Polytechniker zu Paris binnen sechs Monaten sich zum vollendeten Baukünstler bildet, da ihre Quadrate, auf denen sich, wie von selbst, Reitbahnen, Thermen, Theater, Tanzsalons und Konzertsäle in einen Plan zusammenfügen, den großen akademischen Preis davontragen, da ganze Städte, wie Mannheim und Karlsruhe, nach ihren strengen Prinzipien erbaut wurden?

Die zweite Papiersorte, die in der allgemeinen Ideennot nicht minder zu statten kommt, ist das durchsichtige Oelpapier. Durch dieses Zaubermittel sind wir unumschränkte Meister über alte, mittlere und neue Zeit. Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohlaufgeklebten Durch-

zeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause, in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoir à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmacke nicht lange ausbleiben könne, denn er trägt Sorge, daß seine Probekarte an den rechten Kenner komme. Was für Wunder uns aus dieser Erfindung erwachsen! Ihr verdanken wir's, daß unsere Hauptstädte als wahre extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte emporblühen, so daß wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selber vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören.

Doch, Scherz bei Seite, fördert uns dieses alles? Wir wollen Kunst: man gibt uns Zahlen und Regeln. Wir wollen Neues: man gibt uns etwas, das noch älter ist und noch entfernter von den Bedürfnissen unserer Zeit. Sie sollen wir vom Gesichtspunkte des Schönen auffassen und ordnen, und nicht bloß die Schönheit da sehen, wo Nebel der Ferne und Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. So lange wir nach jedem alten Fetzen haschen und unsere Künstler sich in den Winkeln verkriechen, um aus dem Moose der Vergangenheit sich dürftige Nahrung zu holen, so lange ist keine Aussicht auf ein wirksames Künstlerleben.

Nur einen Herrn kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht. Ihr stolzer Wille kann wohl ein Babylon, ein Persepolis, ein Palmyra aus der Sandwüste erheben, wo regelmäßige Straßen, meilenweite Plätze, prunkhafte Hallen und Paläste in trauriger Leere auf die Bevölkerung harren, die der Gewaltige nicht aus der Erde zu stampfen vermag, — das organische Leben griechischer Kunst ist nicht ihr Werk, es gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit.

Aber welcher Art ist unser Bedürfnis und wie sollen wir es künstlerisch bearbeiten?

Das in jeder und auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes ist sein Kultus und seine Staatsverfassung. In den Zeiten, die der Menschheit am meisten zur Ehre gereichen, war beides ein Bedürfnis, oder vielmehr das eine ein höherer Ausdruck des anderen. Es würde zu weit führen, zu erörtern, ob und inwiefern das protestantische Christentum eine Richtung nahm, die dieser Verbindung des Staats mit der Kirche nachteilig wurde, mehr noch der Kunst, und wie darauf der Indifferentismus sich entspann, unter dem die Kunst vollends erstarrte. Aus ihm, und weil das warme Menschenherz nicht lange höhere Gefühle entbehren kann, entwickelte sich ein reges Interesse am Staate. Man ergriff mit wahrhaft religiösem Schwärmergeist die neue Lehre, wodurch alte Willkür vernichtet und der Egoismus beschränkt, das Interesse am Wohl des Ganzen erweitert wurde. Indem so unser ganzer religiöser Enthusiasmus auf irdische Verhältnisse gerichtet wurde und sie veredeln mußte, entstand dadurch eine Annäherung an die Zeiten der Alten, die unser Jahrhundert unverkennbar charakterisiert.

Gemäß der angeführten Richtung des Jahrhunderts für große allgemeine Interessen gestaltet sich das häusliche Leben ebenfalls anders. Je größer und reicher das öffentliche Leben zu werden verspricht, in gleichem Maße beschränkt sich das Privatbedürfnis. Moderner Aufwand wird bestritten mit den Zinsen des Kapitals, das im Mittelalter ein standesmäßiges Auftreten verlangte. Die Ausgleichung der Stände wird dadurch erleichtert. Nicht mehr Trutz und Schutz gegen Privatfeinde soll das neue Wohnhaus gewähren, nein, Bequemlichkeit und Anmut sind die einzigen Erfordernisse desselben. Florentinische und römische Paläste sind unserer Zeit fremd und dulden keine Nachahmung im verjüngten Maßstabe. Byzantinische Kirchen,

gotische Kreuzgänge und Klöster sind moderne Ruinen, wo Eigenwille sie errichtet, und passen allenfalls in englischen Parkanlagen als reine Dekoration. Gemächlichkeit der häuslichen Einrichtung hat sich am vollendetsten in England ausgebildet. Englische Industrie war unermüdlich beschäftigt, um alle kleinsten Bedürfnisse der Häuslichkeit zweckmäßig zu befriedigen, und erfand dazu neue haushälterische Mittel. Das gründliche Studium der Naturwissenschaften führte zu den wichtigsten Entdeckungen. Backsteine, Holz, besonders Eisen, Metall und Zink ersetzen die Stelle der Quadersteine und des Marmors. Es wäre unpassend, noch ferner mit falschem Scheine sie nachzuahmen. Es spreche das Material für sich und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmäßigsten für dasselbe durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind. Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik. Dies ist die wahre Einfachheit, auf der man sich dann mit aller Liebe der unschuldigen Stickerei des Zierats hingeben darf. Das Holz, das Eisen und alles Metall bedarf der Ueberzüge, um es vor der verzehrenden Kraft der Luft zu schützen. Ganz natürlich, daß dies Bedürfnis auf eine Weise befriedigt wird, die zugleich zur Verschönerung beiträgt. Statt der eintönigen Tünche wählt man gefällig abwechselnde Farben. Die Polychromie wird natürlich, notwendig.

Die Schwere und Widerstandsfähigkeit des Metalls schreibt leichte, zierliche und durchbrochene Formen vor. Das Einfache, das heißt die plumpe, altjungferliche Armseligkeit der Stuccaturzeit kommt in Mißkredit; denn in der That, es ist großer Mißbrauch mit dem unschuldigen Worte „einfach" (simple) getrieben worden. Weil aber der Geschmack nicht Zeit hatte, am allerwenigsten in England, dem steigenden Gefühle des Bedürfnisses auf dem Fuße zu folgen, so fing man in dem Verzierungsdrange vor wenigen Jahren an, das Mangelnde aus der romantischen

Zeit der Renaissance zu entlehnen, und jetzt sind wir schon in dem Rokoko von Louis XV. Das schnelle Fortschreiten gibt uns Hoffnung, daß der Unfug nun bald am Ende ist.

Bei so mißlichen Umständen ist es immer ratsam, unsere alten Lehrer, die Griechen, zu befragen, was sie unter ähnlichen Verhältnissen thaten. Nicht ihren toten Buchstaben nachahmen, nein, ihren Geist einsaugen und die zarte Südpflanze der Kunst auch diesesmal direkt von ihrer Heimat beziehen, bis sie auf unserem widerspenstigen Boden von neuem entartet, das wird förderlich sein. Auch bei den Alten bildeten Konstruktionen aus Holz, Eisen und Bronze einen wesentlichen Teil der Baukunst. Auch bei ihnen wurden sie nach ihren eigenen Gesetzen der Statik, unabhängig vom Steine, gebildet. Nur wenige Spuren davon erhielten sich. Aber manche Auskunft geben die pompejanischen Wandgemälde, die offenbar nur von dieser leichten Architektur entlehnt sind. Hauptsächliche Anwendung scheint sie bei Begründung von Alexandrien und den gleichzeitigen Konstruktionen gefunden zu haben. Antike Bronzebruchstücke weisen gleichfalls darauf hin. Ebenso interessant und besser erhalten sind die Holzkonstruktionen, die freien verzierten Dachstühle des Mittelalters. Und sollte ein System der griechischen Tempelmalerei nach übrig gebliebenen Spuren, so wahrscheinlich wie möglich zusammengetragen, nicht gleichfalls in unserer Zeit willkommen sein?

Wenn schon unser Privatleben sich der antiken Einfalt und bürgerlichem Gemeinsinn anpaßt, so hat diese Veränderung, die offenbar zum großen Gewinn der öffentlichen Mittel ausfallen mußte, nicht überall die heilsamen Folgen für das Allgemeine erreicht, die man erwarten durfte.

Die stehenden Armeen kosten das Mark des Landes, und kostbare Monumente der Eitelkeit uud des Eigensinns erheben sich an den Stellen, die dem öffentlichen Nutzen geweiht sein sollten.

Selbst bei dem redlichsten Willen wird des bevormundeten Volkes wahres Bedürfnis nicht immer zuerst getroffen und befriedigt. Wie lehrreich auch hier das Studium der Alten! Wie organisch aus sich selbst emporgewachsen alle die Städte mit ihren Märkten, Stoen, Tempelhöfen, Gymnasien, Basiliken, Theatern und Bädern, mit allen ihren Orten zur Beförderung des Gemeinsinns und des öffentlichen Wohls. Nicht nach symmetrischen Regeln willkürlich hingestellt, nein, da, wo Bedeutsamkeit und Bestimmung sie erheischte, standen die Monumente, scheinbar regellos, aber nach den höheren geistigen Gesetzen des Staatsorganismus bedungen. Alles war im Maßstab zum Volke konzentriert, in enger Umschließung, und dadurch imposant. Der Gegensatz von späteren Hauptstädten, bei deren Erbauung die unendliche Ebene, nicht das kleine Menschenbedürfnis den Maßstab gab und wo die kolossalsten Massen in dem grenzenlosen Raum verschwinden.

Hamburg, vom Elbstrom, der es nährt, und von einträglichen Ländereien im beschränkten Raume zusammengedrängt, ein Freistaat und reich, an der Grenze jener großen Steppe, die sich von Tiflis bis nach Bergedorf erstreckt, schon von Karl dem Großen erkoren, eines der nördlichen Bollwerke des neu sich verjüngenden westlichen Europas zu bilden, trägt in sich den Keim des wahrhaft Vortrefflichen und Schönen. Es könnte ein nordisches Venedig, ein Genua sein, wenn der Gemeinsinn es dazu erwecken wollte, indem er dem Aufwande der Bürger eine großartige Richtung gäbe.

Altona, den 10. März 1834.

G. Semper.

Der Verfasser dieses Aufsatzes ist erst seit wenigen Tagen heimgekehrt von seinen Wanderungen auf jenem klassischen Boden (Italiens, Siciliens und Griechenlands), welcher zu allen Zeiten den Künstler lockte, weil auf ihm die zarte Pflanze der Kunst

einheimisch wächst, sie stets daher in unsere minder begünstigten Zonen verpflanzt wurde, weil, in seiner Unerschöpflichkeit, er immer neue Ausbeute im Bereiche der Kunst darbietet.

Das Studium der Monumente alter und neuerer Zeit mußte den Verfasser, als Architekten, am meisten beschäftigen; allein zu ihrem Verständnis mußte er streben, daß ihm Natur, Umgebung und Menschen nicht fremd blieben. Er mußte einheimisch denken und fühlen lernen und auf den Zusammenhang lauschen, der dort Natur und Kunst, Altes und Neues verknüpft, so daß das eine aus dem anderen organisch erwächst und alles als Naturnotwendigkeit erscheint. Er wagt es, von Zeit zu Zeit dem Leser einiges aus seinen Skizzenbüchern mitzuteilen, wo er glaubt Neues geben zu können. Möge der gute Wille dem Erfolg das Wort sprechen!

In den Begriffen, die über die Monumente der Alten verbreitet sind, bleibt eine Lücke, die den Weg zum Verständnis jenes Zusammenhanges, von dem die Rede war, unzugänglich machte und uns versagt, uns eine richtige Vorstellung der Antike in ihrer Neuheit, im Einklang mit dem Zustande der menschlichen Gesellschaft jener Zeiten und mit südlicher Natur zu bilden. Nur als Ruine, im Gewande des Altertums steht sie uns harmonisch klar vor Augen. Ein nach bisherigen Begriffen restaurierter Tempel ist ein eisgraues Unding, ein in den sonnenfarbigen Süden versetzter St. Petersburger Schneepalast.

Es ist in der That eine auffallende Erscheinung, daß durch das ganze verflossene Jahrhundert, welches sich auszeichnete in dem Bestreben, Bildung jeder Art auf das genaue Studium der Alten zu gründen, die wichtige Frage über Polychromie antiker Monumente fast ganz unberührt geblieben ist. Und doch ist ein gründliches Verständnis des Altertums, geschweige das Eingehen in den Sinn der Antike bei Kunstleistungen nicht möglich, so lange sie ungelöst bleibt.

Aber welche Veranlassungen hielten uns so lange entfernt

von der Berücksichtigung und Beantwortung dieser Frage, und wie kommt es, daß die neuesten Anregungen derselben beim Publikum so wenig Glauben und beifälligen Anklang gefunden haben? Vor allem aber, wie und wann wurde es zur Frage, wann fing man an zu zweifeln, daß einst alle bildenden Künste in inniger Verbindung zusammenwirkten und an Monumenten aller Art in ein ebenmäßiges Ganzes verwebt, harmonisch und kräftig ineinander griffen? Gelingt es, hier den Gang der Kunstgeschichte zu verfolgen, so ergibt sich dann die Beantwortung alles übrigen von selbst.

Schon seit ihrer frühesten Entwickelung aus dem Keime, den das menschliche Bedürfnis ins Leben rief, erscheinen uns die Künste in einem engverwachsenen Zusammenhange, dessen Auflösung nur gewaltsam geschehen konnte, und unvermeidlich Entkräftung oder Entartung zur Folge hatte. Gemeinschaftlich wurden die Künste geboren, als man anfing, die ersten rohen Behausungen gegen Wetter und feindliche Verfolgung auszuschmücken. Dies geschah sehr frühe, denn zu den ersten Bedürfnissen der jugendlichen Menschheit gehört das Spiel und der Schmuck. Man übertünchte die unscheinbare Oberfläche des rohen Stoffes, woraus die Behausung zusammengebaut wurde. Der kindlichen Phantasie gefielen lebhafte Farben, bunte Zusammenstellungen, wie die Natur umher sie bildet. Auch dachte man zugleich an den Nutzen und sah ein, daß ein Ueberzug dem Holze, dem Thone, ja selbst dem Steine größere Dauerhaftigkeit verleiht. Gleichzeitig entwickelten sich die ersten Religionsbegriffe. Man bevölkerte die Erde mit rein menschlich gebildeten Göttern. Ihnen gebührte menschliche Behausung, nur veredelter, schöner, erhabener. Der reichste Schmuck war ihnen vorbehalten. An den Tempeln übten die Künste ihre kaum erkannten Kräfte. Nicht mehr genügte nun die bunte rohe Tünche, es mußten Zieraten, geregelte Formen, der Natur abgesehen, ihre Stelle ersetzen. Man kratzte rohe Um=

risse in die Fläche, hob sie mit platten Tönen hervor aus der anders gefärbten Grundfläche und that somit den ersten Schritt in die Plastik und Malerei.

Aber dabei blieb man nicht stehen. Man vertiefte die Gebilde in die Fläche oder erhob sie in flachen und platten Vorsprüngen. Jedoch hörte man nicht auf, sich der lebhaften Farben zu bedienen. Diesen merkwürdigen Standpunkt der vereinigten Malerei und Skulptur beobachtet man namentlich an den ältesten Monumenten Nubiens und Aegyptens und an den rohen plastischen Bildungen der Etrusker.

Der folgende Schritt war wohl, daß man suchte, die an solchen gemalten Halbreliefs beobachteten Licht- und Schattenlinien durch Farbenillusion auf der Fläche nachzuahmen. So entstanden die ersten gemalten Formen mit Schatten und Licht. Und nun war kein Sprung mehr zu machen, sondern die Notwendigkeit führte es herbei, daß auf der einen Seite die Malerei der Wahrheit und Vollkommenheit sich näherte, indes auf anderem Wege die Skulptur gleichen Schrittes dieselbe Wahrheit durch reelle Licht- und Schattenpartieen, hervorgerufen durch wohlberechnete und der Natur entlehnte Erhöhungen und Vertiefungen in dem gemalten Stoffe, erreichte.

So bildete sich allmählich die ganze Reihe von Uebergängen aus; die Malerei blieb im Gebiete der Plastik, die Plastik verstärkte ihren Effekt durch die Malerei*), und von der

*) Es muß bemerkt werden, daß hier die Statue als letzter Schritt, das Relief durch Nachbildung der ganzen Form der Natur so nahe zu bringen wie möglich, betrachtet wird. Als solche muß man z. B. die freistehenden Giebelverzierungen griechischer Tempel betrachten. Den Uebergang zur freistehenden Statue bilden Hautreliefs, wie die des Theseustempels.

Vielleicht ist die isolierte Bildsäule, das Standbild, auf ihrem eigenen, vom Relief unabhängigen Wege entstanden. (Man sehe weiter unten.) Anmerk. d. Verf.

freistehenden Statue und der Rondebosse bis zu den Malereien mit platten Tönen standen dem ordnenden Geiste die Mittel zu Gebote, aus denen er dem Orte und den Umständen angemessene Wahl zu treffen hatte. Unter seiner Leitung bildete sich das Monument*) zu einem Inbegriff der Künste aus, das, als einiges zusammenhängendes Kunstwerk, sich in seinen Einzelheiten erklärte, entfaltete, bestätigte. Und es entwickelte sich von selbst das Verhältnis der Architektur, als besondere Kunst betrachtet, zu den übrigen Schwestern.

Auf Monumenten waren die Künste berufen, bald im schönen Wettstreit sich einzeln zu zeigen, bald in mannigfaltigen Verbindungen gemeinsam im Chor zu wirken.

Der Architekt war Chorage, er führte sie an; sein Name schon sagt es. Er ward gewählt aus der Mitte der Künstler, weniger wegen durchgreifender Meisterschaft in allen künstlerischen Vorzügen, sondern vielmehr wegen der besonderen Gabe des Ueberblicks, des Verteilens der Kräfte, des richtigen Auges für Verhältnis und Oekonomie der Mittel. So überschauete er mit unparteiischem, noch nicht durch Theorienwesen geschwächtem Auge das Ganze und fand willigen Beistand von allen Künstlern, die noch nicht zu Dekorationsmalern und Stuccaturarbeitern sich herabwürdigten, wenn sie dem Architekten gehorchten.

Die Baukunst, solchergestalt als Inbegriff der Künste überhaupt bezeichnet, machte (so sehr auch diese Behauptung den herkömmlichen Ansichten widersprechen mag) auf ihrer stufenweisen Ausbildung keineswegs einen Uebergang vom Einfachen ins Reichere und vom Reichen ins Ueberladene. Sie war

*) Herr Dr. Brönsted in seinem gelehrten Werke über die Skulpturen des Parthenon macht einige treffende Bemerkungen in Bezug auf die Anwendung der Farben bei den Tempelverzierungen der Griechen. Er betrachtet die Malerei nur von dem Gesichtspunkte des Ersatzes für fehlende und ersparte Formen der Plastik. Anmerk. d. Verf.

vielmehr sehr frühe, seit ihrer Kindheit, bei aller Einfachheit der Grundformen höchst geschmückt und glänzend. Dieses glänzende Chaos entwirrte sich. Es entstand Ordnung und Stil, das ordnende Gesetz, von tyrannischen Zünften gehandhabt, herrschte lange, finster und strenge, ehe der freiere Genius es wagte, die veralteten Formen, die Schranken des Mittelmäßigen zu überschreiten. Der erwärmende Genius brachte Reife, Fülle und Freiheit, in der sich die Kunst aus dem wimmelnden Blütenschwall zur herrlichen Frucht entwickelte*). Aber die Glut, weil sie sich opfert, Glanz und Wärme spendet, verzehrt sich schnell. Es erfolgte Ueberreife, strotzende Ueberfüllung, endlich Erschlaffung und Welken, bis zuletzt der Zeiten Sturm Stamm und Frucht zu Boden schlug.

Der Reichtum primitiver Kunstwerke erklärt sich aus dem Bedürfnis aller jugendlichen Völker, ihre rohen Formen mit einer Menge schmückender Aeußerlichkeiten auszusteuern. Ihnen legten dunkle Religionsbegriffe schon frühe einen geheimen Sinn unter. Die Völkerkunde gibt darüber Aufschluß. Man erinnere sich der Beschreibung reicher Wohnungen, Waffen und Geräte im Homer und Hesiod. Die Monumente von Nubien und Aegypten mit ihren Hieroglyphen und Malereien sind je älter, desto überhäufter. Aber in ihrer Ueberladung drückt sich eine Anspruchslosigkeit, eine Gesetzlichkeit aus, welche diese frühe

*) Religion war zu allen Zeiten die Amme der Künste. Sie alterten mit ihr. Insofern lassen sich ihre Lebensstadien mit den Alterszuständen der Religionsbegriffe und Formen bezeichnen. Die Kunstgeschichte ging durch die Mystik, Symbolik und Allegorie. In ihrer letzten Periode der Entartung verliert sie alle Bedeutung und macht sich den verfeinerten Sinnenreiz zum allgemeinen Vorwurf. Darstellung des Schönen soll nie Zweck des Kunstwerks sein. Schönheit ist eine notwendige Eigenschaft des Kunstwerks, wie die Ausdehnung der Körper. Niemandem ist es eingefallen, an einem hingestellten Kolosse bloß den reinen Begriff der Größe darzustellen. Anmerk. d. Verf.

Kunstperiode bezeichnet und sie der erst sehr spät erfolgenden Ueberfüllung und Geschmacklosigkeit schroff entgegenstellt. Jenes sind die reichen, buntgestickten Windeln, dieses die goldenen Sargverzierungen der Kunst. Auch von griechischer Kunst sind uns Bruchstücke aus der bezeichneten Periode erhalten. Das Grabmal der Atriden oder die sogenannte Schatzkammer des Atreus bei Mycene muß schon nach des Pausanias Beschreibung, die er von diesem und ähnlichen Monumenten gibt, sehr reich verziert gewesen sein. Ihr Inneres, das einen bauchigen Kegel bildet, war mit vergoldeten bronzenen Platten ausgelegt. Man bemerkt noch die Spuren der Nägel von Bronze in den Fugen der Steine. Die an ihrem Eingange gefundenen Säulen sind vom höchsten Interesse. Jetzt finden sie sich im Innern einer Kirche bei Nauplion. Eine Basis derselben liegt noch an ihrer Stelle. Die Säulen sind in ihrer ganzen Länge mit blitzförmig sich schlängelnden plastischen Verzierungen bedeckt, welche ihnen das Ansehen geben, als wären sie aus byzantinischer Zeit. Untersucht man den Charakter der Verzierungen aber genauer, so findet man ihn rein griechisch; besonders spricht sich dieser Charakter an dem Profile des Sockels aus*).

Auch die Gräber von Corneto und Volci gehören hierher, wenn schon der völkerkundige Zusammenhang der Griechen und Etrusker eine unentschiedene Frage bleibt. Auch diese Monumente sind reich verziert, und waren von außen, nach sichern Spuren, mit Formen, Farben, Bronzen und Vergoldungen überhäuft. Höchst merkwürdig sind die an ihnen gefundenen Ueberreste (stets bemalter) Skulptur, weil sie zugleich an ägyptische Kunst und an die oben erwähnten Verzierungen aus der vorhistorisch griechischen Zeit erinnern.

Aus diesen Ueberresten vorhistorischer Kunst scheint unver-

*) Man sehe die Restauration dieses Monumentes in dem Supplement zu den Altertümern von Athen, gezeichnet und herausgegeben von Cockerell ꝛc. Anmerk. d. Verf.

kennbar hervorzugehen, daß ein langer Zustand bürgerlichen Behagens, von Reichtum und Luxus und ungestörten Friedensgenusses mit allen seinen glücklichen und unseligen Folgen demjenigen voranging, in welchem uns in den ersten Ueberlieferungen das griechische Volk entgegentritt*). Der Horizont unseres Wissens schließt sich über jener thatenlosen flachen Zeitebene, die nichts Hervorragendes bezeichnet. Alles, was aus ihr stammt, erscheint uns ohne Zusammenhang und ist durch keine sicheren Nachrichten beurkundet.

Da entzündete der Funke des Prometheus die Gemüter und erweckte das Feuer der Freiheit und des politischen Selbstgefühls. Mit dem Kampf um Freiheit gegen innere Tyrannen und fremde Invasionen entwickelten sich und reiften jene wunderbaren Kräfte, durch die sich Griechenland über alle Völker aller Zeiten erhob. Der Genius der Kunst entfaltete seine Schwingen. Auch ihm waren die beschränkten Formen, in welche er sich gezwungen sah, zu enge geworden. Der strenge Stil mußte weichen und es ging vielleicht ein kurzer Zeitraum revolutionärer Uebertreibung dem höchsten Punkte der durch Geschmack gebändigten Freiheit, dem Iktinus, Phidias und Polygnot voran. Die ausschweifenden Formen älterer Tempel, die übertriebenen, fratzenhaften Reliefs einiger sizilianischer Monumente bringen auf diese Vermutung; und zeugt nicht selbst der bekanntlich ältere Tempel des Theseus von freierer Behandlung als das Parthenon und die Propyläen?**)

---

*) Das vorgeschichtliche Griechenland mag wohl in mancher Hinsicht vergleichbar sein mit China und anderen väterlich regierten Staaten, in denen materielles Behagen das Hochgefühl der Freiheit ersetzt. Anm. d. V.

**) Analog bildete sich aus Volksliedern, Festgesängen und Sagen mit dem Entstehen der Freistaaten griechische Litteratur zu der höchsten Vollkommenheit aus, indem sie bei möglichst reiner Form und Schönheit einen bestimmten volkstümlichen Zweck vor Augen behielt und noch nicht, wie später, Ausgeburt des eitlen Ichs war. Anmerk. d. Verf.

Dieser glückliche Zeitraum brachte altdorische Kunst zur Reife. Altertümliche und, wenn man will, barbarische Motive, besonders aber durch Religion geheiligtes Herkommen wurden in ihr naiv aufgefaßt, aber durch technische Vollkommenheit und der Natur entlehnte Geheimnisse erhoben und geadelt. Sie ist die Grundform der ganzen griechischen Kunst, ihr genaues Studium ist für uns, die wir unsere Kunst den antiken Formen nachzubilden bemüht sind, von höchster Wichtigkeit, und dennoch, wie wenig kennen wir sie! Wir haben das übrig gebliebene, entseelte Knochengebäude alter Kunst für etwas Ganzes und Lebendes angesehen und es so, wie wir es fanden, nachzuahmen für gut befunden. Es fehlt diesen Kopien nach dem Tode, diesen Wachslarven, natürlich an Originalität und Leben. Das Ebenmaß der Grundformen, die man an diesen Trümmern noch bewundern muß, obgleich sie alles bedungen notwendigen Schmuckes beraubt sind, verleitete uns, im Schmucklosen und Kahlen die griechische Reinheit zu suchen, und diese ganz unrichtige Idee in Ausführung zu bringen. Weit entfernt, das Wesentliche der Antike aufzusuchen, brachten wir in geistloser Nachäfferei jene Mammutsknochen erstorbener Vorzeit ganz in dem Zustande, wie wir sie fanden, für unsere ärmlichen Bedürfnisse in Anwendung.

Das Magere, Trockene, Scharfe, Charakterlose der neueren Erzeugnisse der Architektur läßt sich ganz einfach aus dieser unverständigen Nachäfferei antiker Bruchstücke erklären.

Doch kehren wir zur alten Kunst zurück, die wir in ihrer schönsten Entfaltung verließen. Ihr folgte die üppige Zeit jonischer und korinthischer Kunst: beides Variationen des altdorischen reineren Grundstiles. Eine entartende Pracht und asiatische Ueberfüllung bezeichneten sie. Was im Dorischen nur verschönernde Stickerei war, die der Grundform nie schaden konnte, tritt hier schon zu sehr hervor und macht sich geltend durch anspruchsvolle Ueberladung. Aber der nächste Schritt erst ging bergabwärts. Das Alte belästigte, die Mode fing an zu walten,

das Band, was die Künste verknüpfte, hörte auf, die Architektur sah sich verlassen. Bildnerei, auf eigene Mittel stolz, erreichte eine unübertroffene Kunstfertigkeit unter den rhodischen Meistern; allein dem ohne Zusammenhang Entstandenen fehlte der tiefere Sinn und der Einklang. Die Malerei, die leichtfertige Schwester, gab sich jeder willkürlichen Laune des Künstlers und den Gelüsten der Reichen hin.

Auf diesem Stande befand sich griechische Kunst, als die Römer sie adoptierten. Zwar mußten sie schon längst mit Griechentum vertraut gewesen sein, allein als rohe Krieger überließen sie die Ausübung der Kunst den Fremden. Erst mit dem Uebermut des Sieges und steigendem Reichtum regte sich Prachtliebe und Wetteifer. Ehrgeiz war der Vater römischer Kunst. Unter den Römern scheint der Gebrauch, durch reiches und farbiges Material die Malereien der Architektur und plastischer Formen zu ersetzen, erst allgemein*) üblich geworden zu sein. Ihrer Prunksucht genügte nicht die Ueberzeugung, die bei den Griechen so viel Wert hatte, daß auch innerer Gehalt der äußeren Schönheit entspreche, sie verbannten so viel wie möglich den älteren Gebrauch der Bemalung und ließen das kostbare Material für sich selber auftreten. Sie schleppten mit ungeheurem Kostenaufwande aus allen Teilen der Welt buntfarbige Steine und seltene Holzarten herbei, um den Mangel am wahren Schönheitssinne, der stets die einfachen nächsten Mittel ergreift, um zu wirken, durch Reichtum zu bemänteln. Auszusaugende Provinzen, eroberte Staaten verbürgten für die im Staatsschatz entstandenen Lücken. Und haben ihre Riesenwerke die einfachen der Griechen überlebt?

---

*) Schon den Aegyptern und Griechen war er bekannt. Im Innern des Pandroseums hat der Verfasser bei einer Ausgrabung einen Säulenschaft von sehr hartem, lebhaft grünem Steine gefunden, der ungefähr anderthalb Fuß im Durchmesser hatte. Anmerk. d. Verf.

In diese Periode fällt auch, wo nicht die Erfindung, (denn in Griechenland gab es deren schon), doch wenigstens die allgemeine Verbreitung der Mosaike. Aber sowenig es möglich ist, durch mühsames Zusammentragen von Steinchen die Freiheit der Behandlung, die feinen Uebergänge des Farbenschmelzes, die Mannigfaltigkeit des Effektes zu erreichen, die der geschickte Maler mit zwei Tropfen Farbe schnell hervorruft, ebensowenig konnte buntsteinige Architektur und aus verschiedenen Marmorarten zusammengesetzte Skulptur die Schönheit, Mannigfaltigkeit und Eleganz polychromer griechischer Monumente ersetzen. Das Gebiet des Mosaikarbeiters ist immer die Kopie, es mag sich nun um Marmorblöcke handeln, oder um feine Steinchen.

Dem Künstler aus der besseren Zeit mußte das leichte ursprüngliche System der Polychromie durch Farben mehr zur Hand liegen und er in ihm seinem Genius ungestörter folgen können. Der Vorteil größerer Oekonomie macht dasselbe auch unseren Zeiten besonders empfehlbar.

Diese Ansichten widersprechen der häufig angenommenen Vorstellung, als sei die Polychromie der Griechen als eine ärmliche Nachbildung des vielfarbigen Marmors und des Mosaiks anzusehen. Der Verfasser wünscht, daß seine schwachen Andeutungen zu gründlichen Erörterungen über diesen wichtigen Gegenstand Anlaß geben mögen.

Aber neben dem Gebrauche, mit dem verschiedenfarbigen Materiale zu malen, blieb dennoch auch in Rom die alte Polychromie in steter Aufnahme. Alle Monumente Roms, die aus weißem Marmor, oder aus gemeinem Steine bestehen, zeigen Spuren der Bemalung.

So war das uralt herkömmliche Prinzip der Polychromie noch vollkommen herrschend bis in die spätesten Zeiten des römischen Reiches, und selbst mitten im Gewirr der eindringenden Barbaren und der Zerstörung erhielt es sich aufrecht und

fand vielleicht neue Bestätigung in den Kunsttraditionen, die jene Barbaren aus ihren Wohnsitzen mitbrachten.

Die Kunstgebilde entsprachen hierauf den verwirrten Verhältnissen, in denen an den Trümmern der antiken Bildungswelt sich eine neue aus der rohen Barbarei abschliff, dem Demant gleich, der nur durch Demantstaub sich polieren läßt. Noch gibt es keinen Gibbon, der die Kunstgeschichte jener Zeiten geschrieben hätte. Was aber aus ihnen übrig geblieben ist, basilike, byzantinische, sächsische, normannische, sarazenische Kunst, dann darauf folgend die Architektur der Goten, Mauren, Venezianer, Florentiner bis in die wichtige Periode der Wiedergeburt hinunter, trägt alles den Charakter antiker Polychromie. Mannigfaltig und unverkennbar sind die Spuren, welche zum Beleg des Gesagten dem Reisenden überall in Italien, Deutschland, Spanien und Frankreich entgegentreten. Dies Prinzip hatte sich mit vielen anderen Grundformen der Antike noch erhalten, als im Anfang des 15. Jahrhunderts ein neuer Revolutionseifer die Künstler ergriff, die Tradition ihrer Väter abzuschwören, und im Enthusiasmus für die Antike ihren Geist gleichsam nur am Borne trinken zu wollen. Glänzend war der Erfolg ihres kühnen Bestrebens. Die Form der Architektur und Skulptur verschönerte sich. Sie entstand fast in antiker Reinheit. Allein im Sturme der Jahrhunderte war manches an der Antike verschwunden, das sich durch Tradition erhalten hatte. Man glaubte ihr nicht mehr, weil sie in der Vergleichung der vorhandenen Ueberreste des Altertums keinen Beleg fand. Die schwachen Spuren der Farben, Bronzen und anderer mobiler, aber durchaus ergänzender Einzelheiten wurden bei dem Uebermaß neuer Gegenstände, die damal den Bewunderern der neuerstandenen Antike sich aufdrängten, leicht übersehen.



So tritt uns Brunelleschi mit seinen Zeitgenossen und nach ihm die römischen und florentinischen Meister alle, namentlich Michel Angelo zum erstenmal mit ungemalter nackter Architektur

entgegen. Nur der zarte antike Bramante suchte noch Vermittelung herzustellen. Seine Schöpfungen sind weniger revolutionär. Er achtete in ihnen, bei aller Vorliebe für die Antike, das Herkommen der Väter. Und diesmal wenigstens hatte das Herkommen recht und strafte den Eifer der Antiquare Lügen. Allein die monochromen Neuerer hatten zu viel künstlerischen Sinn, als daß sie einen gewissen Mangel an der Antike nicht hätten bald fühlen sollen. Nur legten sie der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrem Studium derselben zu fühlen, oder auch nur zu ahnen, daß ihre verschmähten Väter nicht in allen Dingen unrecht hatten.

So verfehlten sie den rechten Weg und verfielen in das Risalit- und Schnörkelwesen, um den mageren, kalten Steinmassen in ihren leeren Verhältnissen Abwechselung von Schatten und Licht, Fülle und Leben zu erteilen. Aber sie haben auf ihrem Irrwege doch wenigstens etwas Ganzes erreicht. Der überladenste Palast aus der schlimmsten Haarzopfperiode sieht sich noch immer wohlgefälliger an, als die neuen Bastardgeburten des modernen Fracks mit der Antike, als zum Beispiel die Anlagen der piazza del Popolo in Rom, die der wahre Typus moderner Charakterlosigkeit sind.

Mit den politischen Stürmen, die sich seit dem Ende des verflossenen Jahrhunderts erhoben haben, regt sich gleichzeitig in der Kunst eine neue Gärung. Politik und Kunst sind stets Hand in Hand gegangen. Winkelmann war der neue Prophet, der nach vier Jahrhunderten zum erstenmal wieder auf die Antike zurückwies. Aber wie jene alten Meister verfiel auch er in den Fehler, das Lückenhafte der antiken Ueberreste für den vollständigen Text zu halten und ihn höchst genial nach seiner Weise zu deuten. Er schöpfte nur aus den unverfälschten Quellen. Auf die Palimpseste des Mittelalters, unter deren barbarischer Mönchsschrift sich alte Ueberlieferungen erhalten hatten, achtete er gar nicht. Sein Irrtum ist gröber als der, den die Cinque-

centisten begingen, denn Pompeji war erstanden und der Gelehrsamkeit hatten sich neue Felder eröffnet. Aber für ihn spricht die verjährte Gewohnheit, die Plastik weiß zu sehen. Jene hatten mit ihrem Irrtum die Wahrheit verdrängt, er hat der Wahrheit bloß nicht wieder ihr Recht zurückgegeben. Er ist, wo nicht der Gründer, doch der Herold der neuen antikisierenden Schule in Plastik und Architektur. (Die Malerei bildete sich unabhängiger aus, weil sie sich aus Mangel an Mustern nicht an die Antike halten konnte.) Bald nach ihm erschien das für seine Zeit bewunderungswürdige Stuartsche Werk, das einen richtigern Blick in griechisches Altertum gestattete. Allein die Andeutungen, die es enthält über antike Wandmalerei, blieben fast unbeachtet, denn sie waren ohne Enthusiasmus, gleichsam mit Unglauben und Widerwillen mitgeteilt und den Begriffen der Zeit waren sie zu fremd.

So war es denn erst unserer Zeit vorbehalten, die noch vorhandenen Spuren der Polychromie zu sammeln und durch ein aus ihnen gebildetes System die Antike mit ihren Umgebungen im Raum und in der Zeit wieder in Einklang zu bringen. Außer den Andeutungen im Stuartschen Werke befinden sich Beiträge zur Kenntnis der Polychromie griechischer Monumente in den Werken späterer, vorzüglich englischer Reisenden. Interessant in dieser Beziehung soll ein älteres englisches Werk über die Reste von Cyrene sein, das der Verfasser nicht gesehen hat. Bekannt sind die farbigen Restaurationen der Tempel von Selinus, die in dem Hittorfschen Werke enthalten sind. Herr Dr. Brönsted, über die Skulpturen des Parthenon, gibt ebenfalls manche Andeutungen in Bezug auf Ausmalung der griechischen Monumente. Der Herzog Serra di Falco beschäftigt sich gegenwärtig mit der Herausgabe der Selinuntischen Tempel, mit besonderer Rücksicht auf die Spuren ihrer Farbenbekleidung.

Wir stehen jetzt auf dem Standpunkte, die Einwendungen

und Zweifel der Ungläubigen an der Polychromie der Alten würdigen zu können.

Nicht viele mehr leugnen den Bestand von Malereien auf den antiken Monumenten, denn so übereinstimmenden Zeugnissen der Reisenden läßt sich nicht füglich die Stirne bieten. Aber daß die Alten alle ihre Monumente, und namentlich die aus weißem Marmor erbauten, mit Farben ganz bedeckt haben sollten, daß Griechen so geschmacklos hätten sein können, das leugnen sie. Gezwungen, den Bestand gemalter Spuren zu statuieren, verneinen sie ihre Echtheit und versetzen sie in eine spätere, barbarische Zeit. Den wenigsten leuchtet es ein, daß auch griechische Plastik gemalt gewesen sei, wenn sie schon der Architektur ein halbes Zugeständnis einräumen.

Vorerst, was die Echtheit der Malereien betrifft, so kann hierin eines geübten Künstlerauges eigene Anschauung bald zur Ueberzeugung führen, daß die gemalten Verzierungen an griechischen Monumenten mit den plastisch auf ihnen dargestellten und überhaupt mit dem Ganzen im höchsten, vollkommensten Einklang des Charakters und der Ausführung stehen. Die Malereien des Theseustempels, des Parthenon, wie schön sind sie! Aus welcher anderen Zeit als aus der besten attischen Kunstperiode hätten wohl Bildungen von so trefflicher, genauer und zarter Zeichnung, von so harmonischer Farbenstellung entstehen können? Und zum Ueberfluß ist schon am materiellen Farbestoff und der Behandlungsart die antike Malerei von den oft unmittelbar daneben befindlichen christlichen Anstrichen mit Leichtigkeit zu unterscheiden*).

*) Die Griechen scheinen sich bei Marmorbemalung einer Auflösung von Kieselerde bedient zu haben. Die Farbenkruste auf Marmortempeln hat ganz den Anschein einer festen glasartigen Emaille und ist einen halben Millimeter dick. Schon die Dicke und Sprödigkeit der Farbendecke verlangt, daß das ganze Monument damit überzogen wurde, denn

Aber man nennt sie dennoch barbarisch, man gibt nicht zu, daß Griechen ihre so zart gebildeten Formen ganz übermalen konnten. Im Gegenteil, die Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden. Alle Zeiten der hohen Kunstbildung stimmen überein in dem Prinzip, was bestritten wird. Die Griechen, die Mauren, die Normannen, die Byzantiner und Vorgoten, ja die gotischen Meister selbst haben es geübt*). Wie hart und unbillig ist es, solchen Zeiten den Vorwurf der Barbarei zu machen, weil die Ansichten über Kunst damals von den unsrigen abwichen? Ist es denn gar nicht möglich, daß wir uns irren konnten? Ist es nicht billig, uns wenigstens den Fall zu denken, daß, was uns bizarr, grell, bunt und blendend erscheint, es nicht mehr sein würde, wenn wir es mit etwas weniger blödsichtigen Augen ansähen.

In einem hellen, zehrenden Südlichte, in starkgefärbter Umgebung brechen sich gut geordnete, aber ganz nebeneinander gestellte Farbentöne schon so mildernd, daß sie das Auge nicht beleidigen, sondern besänftigen. Aber darin besteht das Geheimnis, sie so zu ordnen, daß sie sich einander nicht schaden. Die frisch ausgegrabenen Wände von Pompeji beweisen, wie blendend rein und wie geschickt die Alten ihre Farben aufsetzten. Und schon fangen wir an, uns an sie zu gewöhnen. Die Alten kannten in der Dekoration keine gebrochenen Halbtöne der Farbe. Die Uebergänge und Mischungen geschahen nicht auf der Palette, sondern an der Wand, durch Nebeneinanderstellen vielfarbiger und feiner Verzierungen, die dem Auge in gewisser Entfernung

---

im entgegengesetzten Falle würde an den Absätzen die Farbe sehr bald abgeblättert sein. Die Stellen, welche am Monument etwa weiß erscheinen sollten, wurden keineswegs bloß gelassen, sondern mit weißer Farbe überdeckt. Anmerk. d. Verf.

*) Die gotischen Kirchen waren nicht allein mit reicher Farbenzierde ausgestattet, man färbte sogar den Sonnenstrahl, der durch gemalte Fensterscheiben hineindrang. Anmerk. d. Verf.

als in eins vermischt erscheinen, aber immer ein zartes Spielen behalten, das so reizend wirkt.

Vor allem hält es schwer, die Leute zu überzeugen, daß die Alten so herrlichen Stoff, ihren weißen Marmor mit Farben bedeckt haben. Aber abgesehen von den ältesten Monumenten aus Holz und Lehm, bestanden die meisten und alle älteren Tempel Griechenlands aus grauem, dort sehr gewöhnlichem marmorartigen Kalkstein oder aus porösem Muschelstein (πῶρος) und wurden mit Stuck überzogen, ehe man die Oberfläche malte; den weißen Marmor wählte man erst später und nur dort, wo er ganz nahe zur Hand lag, oder bei außerordentlichen Prachtgebäuden der noch späteren Zeit, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Weil er wegen seiner Härte und Feinheit einer vollkommneren Bearbeitung fähig war.

2. Weil er die Stuckbekleidung überflüssig machte. Die letzte Schichte aller antiken Stuckbekleidungen besteht aus feinem Marmorstaub, der durch die enkaustische Malerei bedungen zu sein scheint. An Marmortempeln konnten die Farben unmittelbar aufgetragen werden. Der unnötig gewordene Stuck verklebte nicht die Formen, und die Farben hielten sich glänzender, durchsichtiger und dauerhafter. Daher der Grund, warum an Tempeln, die mit Stuck bedeckt waren, wenig Spuren antiker Malerei mehr übrig sind, wogegen in Athen und an allen Marmormonumenten die Farbe sich gut erhalten hat.

3. Weil man auf Kostbarkeit des Materials einen großen Wert setzte. Auch das nicht Sichtbare mußte an Gehalt dem äußeren Glanze entsprechen. Bekannt ist die Erzählung von der elfenbeinernen Minervenstatue des Phidias. Die Ehre der Nation und die Achtung gegen die Gottheit war im Spiel.

Wie gesagt, bestanden die frühesten Normaltempel der alten Griechen nicht aus Marmor, und so mußten die späteren marmornen auch in der Farbe dem einmal festgesetzten Typus ge-

horchen. Hier wagte selbst das freiere Genie nicht, das Alte umzustürzen, um so weniger, weil es sich dadurch seiner wirksamsten Mittel selber beraubt hätte.

Wer sich indes überzeugen will, wie unschön und beleidigend ein marmornes Monument nackt in südlicher Umgebung dasteht, der betrachte den Mailänder Dom, dessen Weiße die Sonne zum Erblinden zurückwirft und dagegen im Schatten eiskalt erscheint. Die goldene Kruste der griechischen Monumente fehlt ihm! Wir halten diese Kruste für den Bodensatz der Zeiten, sie ist aber nichts anderes als ein Rest der antiken Malerei.

Was die Skulptur der Alten betrifft, so konnte sie, als Teil der Architektur, nicht farblos bleiben, wenn alles übrige in lebhaften Farben schimmerte. Der Geschmack spricht dagegen. Aber auch hier sind uns unverkennbare Spuren verblieben. Was aus älterer Zeit griechischer Skulptur erhalten ist, war alles gemalt. An den Basreliefs der attischen Monumente zeigt sich überall die Farbenkruste und in den Falten der Gewänder findet man die reine unversetzte Farbe (meistens grün und violett, weil Farben gewählt wurden, die an Friesen mit dem Blau des Hintergrundes und der Farbe des Körpers kontrastierten). Aber auch Gold und Bronze waren hier an ihrem Platz.

Anders verhält es sich mit der isolierten Statue als abgesondertes Kunstwerk betrachtet. Ihr konnte oft, aber nicht immer, die weiße Oberfläche des Marmors vorteilhaft sein*), je nach den Umgebungen, nach denen sich die Statue in der Farbe richten mußte. Zum Beispiel, im Freien unter grünem Laub nimmt sich weiß gut aus. Aber merkwürdig ist die große Anzahl bronzener und vergoldeter Statuen bei den Alten. Auch hier war

---

*) Hier ist die Bemerkung am Platze, daß die gerühmte Durchsichtigkeit des Marmors keineswegs immer vorteilhaft für das Bildwerk ist; denn sie stört den Effekt, indem sie oft Stellen hell erscheinen läßt, die dunkel sein sollten, und die hellsten Lichter oft verdunkelt. Statuen aus Glas und Alabaster sind unleidlich. Anmerk. d. Verf.

das Farbige vorherrschend*). Die Gallier vor Delphi wurden durch ein Heer von Statuen auf den Terrassen des Tempels zurückgeschreckt. Sie hielten die marmornen Menschen für lebendige und wagten den Angriff nicht. Wie war ein solcher Irrtum möglich ohne eine größere Illusion als die ist, die wir der Plastik zuteilen, ohne Farbenillusion?

Hier erhebt sich die Stimme der modernen Aesthetiker. Man protestiert gegen die Wachsfigurengalerien, man spricht von Gefühlen des Grauens, die bei zu großer Treue in der Plastik erregt werden, man versichert, daß Farben angewendet auf Bildnerei die Formen verwirren und das Auge verwöhnen müssen. Im Gegenteil, sie entwirren die Formen, denn sie gewähren dem Künstler neue Mittel des Hervorhebens und des Zurücktreibens. Sie bringen das Auge wieder zurück auf den natürlichen Weg des Sehens, den es verloren hat durch die Macht des Abstraktionswesens, das so haarscharf in der Kunst die sichtbaren unzertrennlichen Eigenschaften der Körper, die Farbe von der Form zu trennen weiß, durch jene unseligen Prinzipien der Aesthetik, welche das Gebiet der einzelnen Künste genau umschreiben und keine Streifereien in das benachbarte Feld erlauben. Die Wachsfiguren erregen Grauen. Ganz natürlich, denn nicht von Künstlern, sondern von Marktschreiern und, was oft dasselbe bedeutet, von Aerzten wurden hier die wirksamsten Hebel der Kunst gehandhabt. Und gesetzt auch, man könne zu natürlich werden (was vielleicht nicht zu leugnen ist), bleibt nicht selbst bei gemalter Plastik noch immer der Konvention die Herrschaft? Konvention und Geschmack, das sind die beiden heilsamen Gegengewichte schrankenloser Freiheit in der Kunst!

Auffallend ist für den ersten Augenblick der Mangel an

*) Die isolierte Statue ist in ihrem Ursprung so gut polychrom, wie das Relief. Ich verweise auf die gemalten ξόανα und noch älteren symbolischen Zeichen und Formen, aus denen sich die Götterbilder und noch später die heroischen Statuen entwickelten. Anmerk. d. Verf.

Gewährsstellen aus den alten Autoren für das ausgesprochene System. Es gibt deren, aber nicht alle sind ganz klar. Indes darf man sich nicht darüber wundern, daß die Alten es nicht immer ausdrücklich anführten, daß dieser Tempel, jene Halle, jene Statue gemalt war. Wer denkt denn bei uns daran, anzuführen, daß Canovas und Thorwaldsens Statuen nicht gemalt sind, daß gute farbige Backsteine unter einer weißen Kalkdecke versteckt werden, die alle Jahre erneuert werden muß? Und doch wird auch dies vielleicht zur Frage werden.

Ueber den Reichtum heroischer Architektur finden sich indes im Hesiod und im Homer mancherlei Andeutungen. Merkwürdig ist die Vorliebe dieser Zeiten für metallische Verzierungen. Das Metall diente noch, wie bei den Wilden, bloß zum unschuldigen Schmuck.

Aber auch für spätere Kunstperioden finden wir hinlängliche Gewährsstellen unseres Systems im Pausanias, Plinius, Vitruv und anderen Autoren, die aber noch nicht alle berücksichtigt sind.

Die sonderbarste Rolle unter allen Gegnern der Polychromie spielen mehrere wahrhaft gelehrte Reisende und Künstler, die ihrer eigenen Ueberzeugung nur mit Widerwillen nachgeben und gerne keine Rücksicht auf die leider nur zu deutlichen Spuren derselben nehmen möchten. Einer von ihnen gab die Antwort, als man darüber erstaunte, wie fast alle Reisenden in ihren mehr oder weniger ausführlichen Werken über Athen so wenige Rücksicht auf die übrig gebliebenen Spuren von Bemalung genommen haben, da sie doch aus ihnen das ganze System griechischer Tempelmalerei hätten herstellen können: „daß die Bearbeiter der attischen Monumente mit Recht dergleichen Aeußerlichkeiten nur leicht berührt hätten, indem es gewiß nicht ratsam wäre, das Publikum zu frühe darauf aufmerksam zu machen. Wir wären noch zu wenig mit den Formen des Altertums im Reinen, noch nicht sattelfest genug, um ohne Gefahr in das Labyrinth des Schnörkelwesens der Alten eindringen zu können. Ueberhaupt sei es nur zu beklagen, daß sich diese Spuren eines

auffallenden Ungeschmacks bei den trefflichen Alten nicht ableugnen ließen."

Aber diese Formen selbst erklären sich erst und lernen sich verstehen aus den bisher so sehr vernachlässigten Aeußerlichkeiten der Architektur, denen letztere eigentlich blos als Grundlage, als Folie diente. Dies bedarf einer genaueren Auseinandersetzung.

Der Verfasser ließ sich durch solche Aeußerungen nicht abschrecken, sondern glaubte nicht umsonst zu arbeiten, indem er seinen besonderen Fleiß grade auf diesen Teil antiker Architektur verwendete. Ein gründliches Studium der Konstruktion und der Formen mußte natürlich vorangehen, zumal da alles, was wir noch über die attischen Monumente besitzen, auch hierin ungenau ist, den Charakter selten getreu wiedergibt und oft in den wesentlichsten Dimensionen fehlt.

Rohe Konstruktionen wurden einem veredelten Zwecke, zum Beispiel dem Kultus geweiht. Verzierungen von bestimmter religiöser Bedeutung (nicht immer Bezeichnung) wurden passend an den Außenwänden und im Innern des Heiligtums befestigt: aufgehängte Blumen, Fruchtknoten und Zweige, Opfergeräte, Waffen, Ueberreste der Schlachtopfer und andere mystische Zeichen. Mit Ausbildung des Kultus und bei zugleich mit ihm erwachsendem Kunstsinn wurden die Sinnbilder typisch festgesetzt, und nach Maßgabe des Ortes und der Bestimmung nicht mehr bloß natürlich roh angeheftet, sondern bildlich dargestellt, und somit als charakteristischer Teil des Monumentes demselben einverleibt.

Malerei und Skulptur vereinigte und unterstützte sich bei ihrer Darstellung (s. oben). Die Skulptur, wenn schon gleichzeitigen Ursprungs mit der Malerei, bildete sich erst später aus*) und es entstanden alle die architektonischen Formen, welche wir

*) Daß die Verzierungen an Tempeln sich plastisch später ausbildeten als in der Malerei, zeigt sich an der steigenden Komplikation der Gliederungen an Tempeln späterer Zeiten, im Gegensatz mit der großen Simplicität der Formen älterer Monumente. Anmerk. d. Verf.

Glieder (moulures) nennen und die alles in sich schließen, was nicht unbedingt von der Konstruktion vorgeschrieben wird. Alle bei Aegyptern und Griechen und wohl auch bei anderen Völkern herkömmlichen und sich häufig wiederholenden Ornamente hatten wohl ursprünglich eine symbolische Bedeutung und dem späteren Künstler war es keineswegs erlaubt, in ihrer Wahl seiner Laune und dem Spiele seiner Einbildungskraft frei zu folgen. Er konnte sie vereinfachen, modifizieren und bereichern, aber ihren Typus durfte er nicht verletzen. So entstanden die Perlenschnüre, die sogenannten Eierstäbe, die Herzblattfüllungen, die große Blattform, die Rosetten, die Mäander und Wellen und Labyrinthe, die fortlaufenden Palmetten, die Schnecken und hornförmigen Windungen des jonischen, das Akanthusblatt des korinthischen Kapitäls. Auch wurde die Darstellung der auf den Tempeldienst bezüglichen Feierlichkeiten und der Mysterien der Gottheit bald Gegenstand der bildenden Kunst, daher die Reliefs und Giebelverzierungen, als architektonisches Element. Um die Sachen in Beispielen deutlich zu machen, sei es erlaubt, einzelne von den typischen Verzierungen auf ihrem Gange der schrittmäßigen Ausbildung zu verfolgen, bis sie sich zu der letzten und vollsten architektonischen Form entwickelten.

Die Perlenleiste besteht in einem Rundstab, dessen Oberfläche periodenmäßig eingekerbt ist, so daß er einer Schnur aufgereihter Perlen gleicht, die bald gleich groß sind, bald abwechselnd schmal und lang, bald rund, bald länglich, je nach der Schicklichkeit des Orts und der Verbindung. Der Gang ihrer Ausbildung mag folgender sein:

Erstens. Aufhängung der Opferschnüre, die von der Wolle des Opfertiers gemacht wurden.

Zweitens. Auf der Wand eingekratzte und flach gemalte Opferschnüre, als mystische Darstellung in Bezug auf das Opfer.

Drittens. Einkerbungen, in deren leichter Vertiefung die gemalte Perlenschnur fortläuft und durch den feinen Schatten

der Ränder schon mehr gehoben wird (an den Kassetten des Theseustempels und an anderen Monumenten). Man vergleiche damit das am Anfang der Abhandlung über die gemeinsame Ausbildung der Malerei und Plastik Gesagte.

Viertens. Scharfkantige erhabene Leisten, die an ihrer vorderen Fläche mit Perlen bemalt sind. Beispiele an der Krönung der Propyläen über dem großen Eierstabe. Anderes Beispiel hinter dem Nordportikus des Pandroseums, wo der unter dem Palmettenornament des Pilasterkapitäls befindliche Rundstab mit plastischen Perlen verziert ist, die an der Wand fortlaufende Verlängerung desselben aber nur auf einen scharfkantigen Leisten gemalt war.

Fünftens. Rundleisten mit gemalten Perlen. Beispiele am Theseustempel, an den Anten und an den Gliedern, die den inneren Architrav über den Anten krönen. Anfangs waren sie mit platten Tönen gemalt, hierauf bekamen sie an den Rändern dunkle Schattierungen, um sie konventionsmäßig zu runden.

Sechstens und letztens Rundstab, dessen Oberfläche durch Einkerbungen in eine Perlenschnur verwandelt war. Farben steigerten auch hier den Effekt. Beispiele überall.

Unter den großen Blättern der Anten des Theseustempels auf der Fläche zwischen ihnen und der untern Perlenschnur waren Eier (Oven) gemalt, die schon am Parthenon an derselben Stelle in flacher Plastik erhaben dargestellt sind. Sie geben ein Beispiel der einfachsten bildlichen Darstellungsart dieses Symbols. Es bildete sich zuletzt in den bekannten griechischen Eierstab und in den römischen Viertelsstab (quart de rond) aus. Auf seiner Oberfläche wurden stets Eier gemalt oder plastisch und gemalt dargestellt.

Auf ähnlicher Stufenleiter läßt sich eine jede architektonische Form von ihrem Ursprung verfolgen. Einige derselben erkennt man sogleich; dagegen sind andere nur zu oft kalt und mechanisch nachgeahmt worden, ohne daß auf ihren Ursprung und ihre Be-

deutung Rücksicht genommen wurde*). Daher werden sie ganz unpassend durcheinander geworfen, verwirrt, übertrieben. Das Genie, ohne Rückblick auf ihre Entstehung, hat sich ihrer bemeistert und Ungestalten aus ihnen herausgebildet. Schon den Römern war der reinere Sinn verschlossen, und ihre Architektur, den Grundformen entfrembet, verlor sich in das Willkürliche und Bizarre. Wir Neuern schrieben den toten Buchstaben getreu nach, wo er leserlich ist. Sind wir deshalb weiter als jene?

Von nicht minderer Wichtigkeit ist das Studium der Farben, um uns häufig vorkommende Eigentümlichkeiten der Konstruktion zu erklären, die nur, sobald wir uns von der Voraussetzung entfernen, daß optische Wirkung stattgefunden, unverständlich bleiben. Dazu gehören die feinen, fast unmerklichen Vorsprünge der Pilaster, die bei der Größe der Masse gewiß ganz verschwunden wären, wenn sie nicht durch Farbenstreifen Nachdruck bekommen hätten.

Am Tempel zu Bassä ist der Pilaster von der Mauer durch eine simple Einkerbung getrennt. Auch die untersten Steinlagen der Cella, die stets die Brüstungshöhe haben, wurden gewiß

*) Wie wenig Rücksicht nahm man unter anderm auf die Grundidee des Antenkapitäls dorischer Ordnung. Man ahmte die Form nach, ohne ihren Ursprung zu kennen. Es erklärt sich lediglich aus den darauf gemalten abwechselnd blauen und roten durch grüne Zwischenräume getrennten Blattformen. Ihre untere Höhlung, ihre äußere sich zart herabneigende Rundung gibt angenscheinlich das Profil eines zierlich aufsteigenden und sanft mit dem Haupt herüberfallenden Blattes wieder. In ihr liegt schon der Keim späterer ausgebildeterer Formen, z. B. am Hals der Säulenkapitäler des kleinen Tempels zu Pestum, an der Blume des choragischen Monuments des Lysikrates, dessen untere geschweifte Blattformen dieselben Farben hatten. Ja das korinthische Kapitäl selbst erinnert an sie zurück. Wer diese nachahmt und die ergänzenden Blattzieraten nicht hineinmalt, ja wohl gar nicht an ihren Ursprung denkt, der muß natürlich etwas Kaltes und Unerquickliches hervorbringen.
Anmerk. d. Verf.

durch einen Farbenton kräftig von dem übrigen Teile der Cella abgehoben. Pompeji gibt hier Auskunft.

Diese Bemerkungen mögen diejenigen, die nur den *reinen Formen* der Alten Bewunderung zollen, überzeugen, daß selbst zum näheren Verständnis dieser Formen das Farbenstudium nötig sei. Es gibt den Schlüssel. Ohne dasselbe ist der Zusammenhang des Ganzen nicht zu erkennen. Ebenso würde manches Geheimnis in der antiken Plastik sich aufklären, wenn wir den hineingemalten Effekt zu ergänzen vermöchten.

Aber haben wir durch mannigfaltige Beobachtung herausgebracht, daß gewisse Formen in der Architektur bestimmte plastische Ergänzungen eines auf ihrer Oberfläche gemalten Ornamentes sind, so können wir, wo sich dieselben Formen in anderer Verbindung wiederfinden, mit ziemlicher Sicherheit schließen, daß auch sie ursprünglich ähnlich verziert waren, wenn auch jede Spur einer gemalten Verzierung von der Zeit abgewaschen wurde.

Die Form des griechischen Eierstabes kommt in mannigfaltigen Verbindungen an allen dorischen, jonischen und korinthischen Monumenten vor. Seine Oberfläche ist durchgängig mit gemalten, meistens blauen Eiern, die durch rote Pfeilspitzen getrennt sind, verziert; nun aber bietet die Form des Echinus am dorischen Kapitäl genau dieselbe Schwingung dar, welche den Eierstäben eigen ist. Bin ich daher nicht berechtigt anzunehmen, daß dieselbe ursprünglich ähnlich verziert war, selbst wenn es nicht gelungen wäre, wirkliche Spuren der Art zu finden? Der Echinus mußte verziert sein; das reiche mit Zieraten besäete Ganze leidet hier keine schmucklose Stelle. Sollte sein Name nicht auf seine Verzierungsweise hindeuten? Gleichzeitige und spätere dorische Kapitäler enthalten dasselbe plastische Ornament, z. B. zu Samos, und an den Karyatiden der Minerva Polias.

Läßt man sich in Fällen, wo die Beobachtung Lücken läßt, von ähnlichen Schlüssen und der Analogie leiten, so ist es leichter,

dem Zusammenhang auf die Spur zu kommen und ein System der alten Tempelverzierung aufzustellen. Dabei darf neben der Malerei der metallene Zierat, die Vergoldung, die Draperie von Teppichen, Baldachinen und Vorhängen und das bewegliche Geräte nicht außer Augen gelassen werden. Auf alles dieses und mehr noch auf die mitwirkende Umgebung und Staffage von Volk, Priestern und Festzügen waren die Monumente beim Entstehen berechnet. Sie waren das Gerüste, bestimmt, allen diesen Kräften einen gemeinsamen Wirkungspunkt zu gewähren. Der Glanz, der die Einbildungskraft ausfüllt, denkt man sich lebhaft in jene Zeiten zurück, macht die Nachahmungen aus denselben, wie man sich seither gefallen hat, sie den unsrigen aufzubringen, erbleichen und erstarren.

Der Verfasser erlaubt sich, an diese Mitteilungen die Ankündigung eines Werkes zu knüpfen, das seine gesammelten Studien, zur Erläuterung des Gesagten, in ein System gebracht, enthalten soll. Es wird in farbigen Lithographieen und in Kupferplatten mit erklärendem Texte bestehen, die in drei Abteilungen aufeinander folgen sollen. Er*) sucht zur Herausgabe desselben einen Verleger, und rechnet auf thätige Mitwirkung von seiten seines Reisegefährten, des Herrn Professor Metzger in München, und einiger Freunde in der Kunst**), die in seine Ansichten eingehen. Er hatte Gelegenheit, ein steigendes Inter-

---

*) Der junge Mann, welcher auf Privatmittel reist, hat zwar Gelegenheit, unabhängige Ansichten zu gewinnen und ihnen gemäß aufzutreten, allein der Staat unterstützt ihn nicht, weil er kein geliehenes Kapital ist, aus dem Interessen zu ziehen sind. Anmerk. d. Verf.

**) Während wir die Spuren der Farben in Griechenland verfolgten, war Herr Ramée aus Hamburg mit ähnlichen Untersuchungen über gotische und vorgotische Baukunst beschäftigt. Sein Portefeuille ist reich an interessanten Beispielen. Bekannt sind die schönen farbigen Lithographieen über maurische Kunst in Spanien, von Herrn Maler in Karlsruhe, dessen Werke wir schnelle Förderung wünschen. Anm. d. Verf.

esse des Kunstpublikums für diesen Gegenstand wahrzunehmen. Namentlich fanden seine Ansichten günstige Aufnahme in Rom, München und besonders in Berlin, wo durch den Einfluß des großen Griechenkenners Schinkel das Farben-System derselben schon verstanden und selbst in Ausführung gebracht wird. Dies berechtigt ihn zu der Hoffnung, daß sein Vorhaben geneigte Aufnahme und Unterstützung finden möge.

Die erste Abteilung soll die dorische Ordnung enthalten, erläutert an dem Parthenon, das nach eigenen Messungen genau in Konstruktion, Detail und besonders in Bezug auf Farben und ergänzende Verzierungen von Bronze u. s. w. gegeben wird. Vergleichend werden die Abweichungen der meisten anderen dorischen Tempel Griechenlands, nebst einigen merkwürdigen unedierten Bruchstücken kolorierter dorischer Architektur mitgeteilt. Als Vignette eine Restauration der Akropolis von Athen.

In dem beizufügenden Texte muß über alles Gefundene, so gut wie über die Ergänzungen Rechenschaft abgelegt und eine genaue Auseinandersetzung des von den Alten befolgten Systems der Malerei an Monumenten, nebst einem Bericht über das Materielle der Farben gegeben werden. Es ist schade, daß Herr Hittorf*) seinen kolorierten Restaurationen einiger sicilianischer Tempel keinen ausweisenden Text beigefügt hat, und man genötigt ist, alles auf Treue und Glauben hinzunehmen.

Findet das erste Heft geneigte Aufnahme, so folgt ihm unmittelbar das andere, indem jonische Architektur an Beispielen

*) Die Farben, die er gibt, stimmen nicht mit den an attischen Monumenten gefundenen überein. Sie sind durchgängig zu blaß und gebrochen. Er scheint sie für den Effekt auf der verjüngten Zeichnung berechnet zu haben. Dies Verfahren verleitet zu Irrtümern. Eine architektonische Zeichnung ist kein Bild, sondern vertritt die Stelle des Modells. Es gibt antike Terracotten in Sicilien, die entweder treu nach einem von Herrn Hittorf restaurierten Tempel zu Selinus kopiert worden, oder dieser nach ihnen.
Anmerk. d. Verf.

vom Pandroseum und korinthisch-griechische vom choragischen Monumente des Lysikrates gegeben wird. Denn auch an diesen beiden Denkmälern sind mannigfaltige Spuren verschwundener Bemalung, von Bronze, eingelegten Steinen und Vergoldung kenntlich, wenngleich schwieriger ein zusammenhängendes System aus ihnen sich bilden läßt. Nach selbst veranstalteten Ausgrabungen und genauen Messungen wird auf das bisher unvollkommen oder gar nicht Gegebene besondere Rücksicht genommen werden. Namentlich wird die Thüre des Erechtheums, die noch nicht zur Genüge bekannt ist, Gegenstand einer besonderen Platte sein. Das dritte Heft ist den Monumenten Roms und des Mittelalters gewidmet. Für dasselbe muß die Wahl aus einer reichen Fülle von Gegenständen getroffen werden. Die Trajanssäule, farbig und mit ihren Umgebungen restauriert, bietet das beste Beispiel für römische Polychromie dar. Die Basilika, die maurische, byzantinische, gotische, florentinische und venezianische Baukunst geben reichlichen Stoff für die übrigen Blätter.

Die langbestrittene Frage, ob auch bei den Römern das farbige System der Architektur herrschend gewesen sei, löset sich nach jüngst gemachten Entdeckungen bejahend; auch für solche Monumente, die nicht aus farbigem Materiale, sondern aus weißem Marmor und anderen Steinarten erbaut wurden. Die drei Säulen der sogenannten Grekostasis tragen unverkennbare Spuren roter Farbenbekleidung bis zu der Höhe des Säulenschaftes, bis zu welcher sie durch tausendjährigen Schutt vor dem dauernden Einflusse der Witterung lange geschützt blieben. Das Kolosseum war bemalt. Auch hier war die herrschende Farbe rot. Aber noch auffallender erscheinen die Spuren von Malerei an der Trajanssäule, die, so gut wie ihre Nachahmung, die Säule des Antonin, von oben bis unten mit der reichsten Farbenpracht verziert war. So allein läßt sich das äußerst flache Relief der erstgenannten Säule, das eher eine Zeichnung zu nennen ist, erklären, indem es sich auf einem dunkleren

Hintergrunde hervorhob, so daß es die berechnete Wirkung that. —

Es ist ein schöner Gedanke, durch die Lebensbeschreibung des Helden, die sich in ununterbrochenem Zuge um den Schaft der Säule windet, den Beschauer vorzubereiten und sein Auge hinauf zu leiten auf den Gipfel, den die goldene Statue des Halbgottes krönt. Das Relief, als letzter Grad des Reichtums architektonischer Mittel, ersetzt die Kannelierung. Auch die obersten Figuren sind erkennbar, weil die Farben die Wirkung unterstützen, und der Bildhauer hat keineswegs für die Vögel in der Luft gearbeitet, wie ihm von neuern Tadlern vorgeworfen wird.

Die Figuren dieses Monumentes hoben sich golden ab auf azurnem Hintergrunde. Auch die flachen Reliefs des Piedestals waren unfehlbar durch reiche Abwechselung von Gold und Farben in die gehörige Haltung gebracht. Erst so konnte die Säule mit dem ganzen reichfarbigen vergoldeten Forum, den Porphyrgesimsen und den grünmarmornen Säulen des Tempels in Harmonie treten, sowie mit der Säule die goldene Bronzestatue. Der Scirocco und häufiger Regen, den dieser böse Dämon Roms herüberführt, hat die Südwestseite der Säule ihrer Farbendecke gänzlich beraubt, indes sie sich gegen Norden am besten erhalten hat. Das Umgekehrte ist der Fall in Athen, wo alle Tempel gegen Süden erhalten sind, indes der scharfe Zahn des Nordwindes die ihm bloßgestellte Seite gebleicht und angefressen hat. Der schöne goldene Glanz der Tempel Athens ist nicht Folge des Einflusses der Sonnenstrahlen, wie man fälschlich annahm, sondern die Spur der vormaligen Farbendecke, die überall an der Sonne eine warme, goldgelbe Farbe, in den Winkeln aber ein finsteres Schwarz angenommen hat. Unter dieser schwarzen Kruste finden sich beim Nachsuchen stellenweise die ganz frisch erhaltenen Farben *).

*) Schwerlich würde sich eine einzige Form der Architektur und Plastik aus dem Altertum rein erhalten haben, hätte nicht der Stein

Der Verfasser sieht sich durch die in mehreren Blättern Deutschlands ohne sein Wissen gemachten Mitteilungen in betreff der Trajanssäule der Pflicht überhoben, den Bericht der durch mehrere Zeugen in gemeinschaftlicher Säulenexpedition bestätigten Entdeckungen an derselben zu wiederholen*). Man hat ausgezeichneten Kriegern in neueren Zeiten ähnliche Monumente errichten wollen; allein die besten Künstler haben ihre Mitwirkung bei Errichtung derselben versagt, unter dem Vorwande, daß sie der gute Geschmack nicht billigen könne. An einer hohen Säule läßt sich die emsige Mühe des Bildners nicht ganz aus der Nähe bewundern. Sie ist freilich kein Kabinettsstück. War des Phidias herrlicher Fries, der die Cella des Parthenon hoch oben umläuft, etwa dem Beschauer näher gerückt?

In München befindet sich das Modell**) der Trajanssäule, aus Elfenbein, Gold und Lapis Lazuli. Die goldenen Basreliefs sind darauf so gut verstanden und ausgeführt, der Charakter so treu, daß der Künstler sie an Ort und Stelle kopiert haben muß. Sollten ihm die Farbenspuren schon bekannt gewesen sein?

Abgesehen von der Wichtigkeit der Monumente des Mittelalters für unsere Zwecke, dadurch, daß sich an ihnen die Spur der farbigen Architektur bis zu ihrem Verschwinden verfolgen läßt, so kann man auch auf mittelbarem Wege aus ihnen das

---

durch die unverwüstliche Farbenkruste, die aus Kieselerde zu bestehen scheint, Schutz gegen die scharfen Agentien der Luft, des Regens und der Elektricität gefunden. Man vergleiche, was der große englische Chemiker Humphry Davy hierüber in dem fünften Dialog seiner tröstenden Betrachtungen auf Reisen sagt. Anmerk. d. Verf.

*) Siehe in vorliegender Publikation die erste Abhandlung der zweiten Abteilung: Entdeckung alter Farbenreste 2c. Anm. d. Herausg.

**) Der Verfasser sah es auf seiner Rückreise von Rom in München, unter den Kronkleinodien des Königs von Bayern. Anm. d. Verf.

Verständnis der Antike schöpfen, denn sie sind diesen Mustern alle ohne Ausnahme mehr oder weniger nachgebildet *).

Mit einiger Aufmerksamkeit und Kritik läßt sich das entlehnte antike Motiv leicht auffinden. Man achte nur auf die Vorliebe des Mittelalters zu den beiden Farben Rot und Blau, die durch die Vermittelung von Gold, Grün und Violett in Einklang gebracht werden; auf das Verfahren, die Grundformen der Architektur, das Gerüste rot zu färben, wie bei der Antike, und dagegen das Zurücktretende und eine Leere Darstellende blau erscheinen zu lassen u. s. w.

Aber auch auf den Wandgemälden und Darstellungen des Mittelalters findet man oft abgebildete Monumente, die über den damaligen Zustand der Baukunst und über die Art, wie man zu jenen Zeiten die Antike sah und verstand, die interessanteste Auskunft geben.

Die Fresken von Pinturicchio im Vatikan enthalten in einer Art von Verbindung von Malerei und Skulptur**) (die ein glänzendes Beispiel gibt, zu welchem Grade der Vollkommenheit die so vereinigte Kunst fähig ist) Darstellungen mit Triumphbögen, Palästen und Tempeln, die ganz nach dem Prinzip der Polychromie gebildet sind und so überzeugend hervortreten, daß man sich hernach schwer wieder an die kalten Steinmassen gewöhnt, die man heute strenge Architektur nennt. Dergleichen Darstellungen verdienen fast dieselbe Berücksichtigung, wie die

---

*) Denken wir uns die Antike vielfarbig, so tritt sie in die Verwandtschaft der orientalischen Kunst und der des Mittelalters. Sonst erscheint sie uns ganz aus dem Zusammenhange gerissen und unerklärlich. Die monochrome Antike würde ein Phänomen sein, das aller geschichtlichen Herleitung entbehrte. Sie würde nicht anders erklärlich sein, als durch eine plötzliche Verwirklichung philosophischer Abstraktionen bei den Griechen, die erst späteren Ursprungs sind. Anmerk. d. Verf.

**) Aehnliches findet man bei den älteren Venezianern.
Anmerk. d. Verf.

Bilder von Pompeji, denn sie stammen aus einer Zeit, wo die Antike noch um vieles jünger und frischer war als heute.

Die älteren Monumente von Florenz, Mailand, Verona und Venedig, überhaupt von ganz Oberitalien waren farbig. Die Spuren vervielfältigen sich hier, weil norditalienische Kunst von jeher, in ihrem ganzen Umfange, besonders auf Farbenreiz berechnet war. Der Verkehr mit Griechenland und der Levante hat unfehlbar diese Richtung bewirkt. Aber von direktem Interesse für Deutschland sind die Werke altdeutscher farbiger Baukunst in Innsbruck, Regensburg, Nürnberg, Bamberg und anderen Orten. Das uralte Schottenkloster in Regensburg ist besonders bemerkenswert. Wir sehen der Herausgabe dieses Monumentes, sowie der übrigen Denkmäler altdeutscher Baukunst in Regensburg, die einen lehrreichen Uebergangscyklus aller Perioden deutscher Baukunst bilden, durch unseren Landsmann, den Maler Bülau aus Hamburg und den Architekten Popp aus Regensburg entgegen. Ihnen standen bei der Bearbeitung dieses Stoffes die alten Originalzeichnungen des Domes und andere Dokumente zu Gebote.

Nicht minder interessant sind die gemalten, mit eben solcher Architektur in Verbindung stehenden Statuen der St. Emmerans-Kirche zu Regensburg. Der Bamberger Dom ist erst kürzlich durch den Eifer des Herrn Heideloff in Nürnberg aus dem Wuste der Stuckbekleidung in seiner alten Herrlichkeit erstanden.

Es sei vergönnt, zum Schluß nun noch eine Bemerkung zu machen: Der häufige Mißbrauch, der mit Malereien und Farben so leicht gemacht wird, darf uns kein Grund sein, jede Farbe zu verbannen, und alles, was nicht grau, weiß oder erdfahl ist, kurzweg für bunt zu erklären. Das hieße, das Kind mit dem Bade ausschütten. Aber sind die heiteren Farben des Südens unserem grauen, nordischen Himmel angemessen? Was die Sonne nicht färbt, bedarf um so mehr des Kolorits. Ueberdies sorgt die undurchsichtige Luft schon für die Harmonie. Farben sind

minder schreiend als das blendende Weiß unserer Stuckwände. Und suchen wir nach in den Ueberlieferungen der alten Volkstümlichkeit, wir finden Häuser, Geräte, Kleider der Landleute farbig und lebhaft. Sind unsere Wiesen, unsere Wälder, unsere Blumen grau und weiß? Sind sie nicht viel bunter als im Süden?

Nachtrag.

Die obigen Bemerkungen standen auf dem Punkte ans Licht zu treten, als der Verfasser derselben auf eine soeben erschienene Dissertation des gelehrten Gottfried Hermann in Leipzig: „de veterum Graecorum pictura parietum", aufmerksam gemacht wurde. Diese Abhandlung ist als eine Widerlegung der von Herrn Raoul Rochette angenommenen und eifrig verteidigten Ansicht, als sei die Wandmalerlei, d. h. die Darstellung wirklicher Gemälde auf Wänden, von den Griechen der guten Zeit nicht geübt worden, anzusehen; jedoch so, daß Hermann die angeführten und geistreich von ihm erklärten Stellen der Alten nicht als entscheidend zu betrachten scheint.

Obgleich nicht wohl einzusehen ist, wie Herr Rochette aus den von ihm angeführten Stellen seine Ansicht, die aller Wahrscheinlichkeit und den natürlichsten Vorstellungen Widerspruch leistet, zu rechtfertigen vermochte, so ist man ihm doch den größten Dank schuldig, den Untersuchungsgeist der Gelehrten auf einen Gegenstand gerichtet zu haben, der in unseren Tagen an allgemeinem Interesse gewinnt. Denn es ist gewiß, daß die schriftlichen Zeugnisse, die uns aus den Zeiten der Alten übrig geblieben sind, auch für die Erläuterung unserer Frage von großer Wichtigkeit sind, wenn schon die verschiedenen und oft sich widersprechenden Auslegungen, welche sie gestatten, so daß sie entgegengesetzten Ansichten gemeinsam das Wort zu sprechen scheinen, uns zu der Meinung zwingen, daß in der Archäologie Forschung an den Monumenten, verbunden mit der Berücksichtigung der

Verlängnisse der Zeiten, der Oertlichkeiten und Umstände, insofern der Quellenkunde voranzustellen sei, als nachher die Deutung der Autoren weniger zweifelhaft ausfallen wird.

Herr Raoul Rochette scheint seine Ansicht ursprünglich auf den Ausspruch des Plinius gegründet zu haben, der kurzweg behauptet, es gäbe keine ausgezeichneten Namen unter den Malern als derer, die auf Holz malten (nulla gloria artificum, nisi qui tabulas pinxere). Plinius spricht von der Kunst gerade so gescheut, wie man es nur von einem römischen Schiffskapitän verlangen kann; seine Autorität ist auch da, wo es sich um das Beteeren und Anstreichen der Schiffsplanken handelt, genügend, aber zu viel darf man auf sein Urteil in der Kunst nicht bauen; das sieht man schon an den Widersprüchen, in die er sich verwickelt.

Daß bei den Römern die Ansicht feststand, die Wandmalerei sei von Griechenland nach Italien verpflanzt worden, leuchtet aus der Erzählung des Plinius hervor, nach welcher korinthische Meister dem Demaratus nach Tarquinii folgten und die Etrusker die Wandmalerei von ihnen erlernten.

Es ist möglich, daß hie und da bei den Griechen schon frühe Abweichungen von dem altherkömmlichen Gebrauch der Wandmalerei stattfanden und man gemalte Tafeln in die Wände einfügte; aber im Grunde war der erste Unterschied so wichtig nicht, denn es wurde das auf Holz oder Stein gemalte Bild in die Verzierungen der Wand hineingepaßt und dem Ganzen einverleibt; gerade so, wie man es noch hie und da an den Wandgemälden in Pompeji findet, daß die auf mehr Kunst Anspruch machenden Medaillons und Vignetten in den Stuckbewurf der Wand eingefügt sind. Wahrscheinlich war das Aufhängen in Rahmen gefaßter Schildereien selbst bei den Römern ziemlich selten. Diese Abweichung von dem altertümlichen Gebrauch der Wandmalerei trug indes vieles dazu bei, den Verfall der Kunst zu beschleunigen, wenn sie schon dem Künstler gestattete, sein

Staffeleigemälde im Hause recht mit Muße und Bequemlichkeit auszuarbeiten, und das glatte Holz eine feinere Ausführung zuließ, als der Stuckbewurf. Denn dies sind die Gründe, nicht die größere Dauerhaftigkeit der Staffeleigemälde, welche die Künstler bewogen, von der Wandmalerei sich loszusagen. Wandgemälde haben sich bis auf unsere Tage erhalten, aber kein einziges hölzernes: ein schöner Beweis für die gerühmte größere Dauerhaftigkeit der Holztafeln. Auch wäre es den Römern schwerer geworden, die Griechen ihrer Kunstschätze zu berauben, wären sie altherkömmlich der Wand einverleibt geblieben. Später kam zu den angeführten Gründen, weshalb die Künstler der Staffeleimalerei den Vorzug gaben, noch ein sehr schlimmer und verderblicher hinzu: die Transportabilität der Holztafeln, wodurch das Herumschleppen, Verpflanzen und Inkasernieren der Kunstwerke in Galerien möglich wurde*). Gemälde hörten auf monumental zu sein und frönten immer mehr der Laune und dem Spekulationsgeist. Selbst am Platze ihrer ersten Bestimmung verfehlten sie öfter ihre Wirkung, weil sie nicht an Ort und Stelle fertig gemacht wurden. Den Römern mußte es freilich gefallen, sie als Kabinetsstücke fortführen und an beliebigen Orten ohne Zusammenhang und Bedeutung aufhängen zu können; daher bei eigener Armut an Produktivität ihre Vorliebe für mobile Kunstwerke. Sie kannten keine anderen von Namen, und somit hat Plinius, wenn er als Römer spricht, recht. Erst das Augusteische Zeitalter versucht eine eigentümliche Kunst zu hegen. Es übt die Arabeske, mit dem Landschaftlichen und Historischen verbunden, als Dekoration der Wohnhäuser. Dafür wird dasselbe von Altertümlern und Systematikern, von Plinius und Vitruv, bitter getadelt, und dennoch ist es gewiß, daß diese

*) Nach Plinius war die Domus aurea des Nero der „carcer“ der Kunstwerke des Fabullus. Mit weit größerem Rechte kann man unsere Galerien die wahren Galeeren der Kunst nennen. Anm. d. Verf.

neue Kunstrichtung, die vielleicht aus Kleinasien und Aegypten eingeführt wurde, die einzigen namhaften echt römischen Künstler hervorrief.

In unseren Zeiten fand sich hie und da Gelegenheit, die lange vernachlässigte Wandmalerei wieder in Ausübung zu bringen, und es lassen sich die wohlthätigsten Folgen aus dieser neuen Richtung für die Malerei voraussehen. Die Kunst gewinnt an Großartigkeit, Anstand, Bedeutung und Charakter. Mit gutem Beispiele geht in dieser großartigen Richtung der Malerei in Deutschland die Münchener Malerschule voran, als deren Haupt der treffliche Kornelius erscheint.

Beim Vergleichen der Stellen der Alten, die auf Malerei Bezug haben, scheint es, als ob sich zuweilen das Ungewisse und die Schwierigkeit ihrer Auslegung heben lasse, wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß von Kunstwerken die Rede sei, bei denen Malerei und Skulptur gemeinschaftlich in Anwendung gebracht war, wie dies bei älteren Kunstwerken, wenn nicht meistenteils, doch gewiß häufig der Fall gewesen ist. Aus dieser Verbindung der Plastik und Malerlei läßt sich die Vieldeutigkeit der technischen Ausdrücke, wie z. B. der Wörter *γραφικὴ*, *εἰκὼν γραπτὴ* und vieler anderer erklären.

Herr Raoul Rochette beschuldigt unseren O. Müller, einen Archäologen, der mit gründlicher Gelehrsamkeit und vielem Scharfsinn einen weit selteneren offenen Sinn für Kunst verbindet, der Leichtgläubigkeit, weil er auf die Autorität des Engländers Leake hin anführt, daß im Theseion noch der Gipsbewurf zu sehen sei. Der Verfasser fühlt sich angenehm verpflichtet, nach eigener Anschauung und angestellten zweimonatlichen Untersuchungen an diesem Monumente, die Angabe des Herrn O. Müller zu bestätigen. Das besagte Monument zeigt auf seiner ganzen äußeren Fläche noch wohlerhaltene Spuren eines Anstriches, dessen materieller Stoff sich überall, am besten aber an der Südseite des Tempels erhalten hat, dessen Farbe

aber im Laufe der Zeit verschwunden ist, oder sich verändert hat. Nur hie und da, beim sorgfältigen Abblättern der Kruste, und besonders in den Vertiefungen und Ritzen des Monumentes stößt man auf die unversetzte Farbe. Als solche erkannte der Verfasser zweierlei Rot (nämlich an den Säulen, dem Architrav und überhaupt in Masse angewendet ein warmes Ziegelrot, in den Verzierungen ein hohes brennendes Zinnoberrot), zweierlei Blau (himmelblau in den Massen, ein dunkleres in den Verzierungen), Grün, und zweifelhafte Spuren von Vergoldung. Ebenso waren die Hautreliefs dieses Tempels ganz mit Farbenkruste bedeckt, die sich in den Falten der Gewänder noch selbst in der Farbe gut erhalten hat. An den Gewändern einer sitzenden Figur des Frieses über der Vorhalle des Tempels rechts findet sich reines schönes Rosarot, sonst meistens Grün. Der Hintergrund des Frieses war blau und noch finden sich ganze Flächen mit dieser Farbe bedeckt. Unter dem Halse der Ante der Hinterhalle (Opisthodom) dieses Tempels, rechts für den Beschauer, an der Seite derselben, die den Säulen in antis zugewendet ist, erhielt sich ein Stück des blauen Anstrichs, womit die ganze Zelle bedeckt gewesen zu sein scheint, von der Größe einer Hand. In den Konstruktionen der Nische, die in christlicher Zeit zwischen den Anten der Vorhalle aus Bruchstücken der Tempeldecke errichtet wurde, trifft man auf Stücke, die noch ganz, oder zum Teil mit dem ursprünglichen glasartigen Farbenemail bedeckt sind. Der Verfasser hat ein solches, zum Beweise ad oculos für die Zweifler, mitgebracht. Im Inneren der Cella des Tempels aber ist derselbe, vom hohen Sockel an gerechnet bis auf die Höhe von sechs Steinschichten, mit einem dickeren Stuck bedeckt gewesen, wie dieses die mit regelmäßigen Meißelschlägen rauh gehauene Oberfläche des Steines und die darin befindliche Stuckmasse zu beweisen scheint. Den Christen ist nämlich diese sorgfältige Bemeißelung des Steines nicht beizumessen, weil sie ihre Gemälde, wenn sie

die Wände glatt vorgefunden hätten, wie im Parthenon, unmittelbar auf die Wandfläche gemalt haben würden.

Nicht allein daß, sondern auch die Art wie die ersten Christen die Wände der dem neuen Gottesdienste geweihten Tempel bemalten, das heißt die Anordnung und strenge Haltung der Bilder scheint auf antike Ueberlieferung hinzudeuten, die sich mit Wahrscheinlichkeit in den Einzelheiten durchführen läßt. Man vergleiche hierüber des Herrn von Rumohr italienische Forschungen. Der Verfasser beklagt, die Schrift des Herrn Raoul Rochette, auf die sich Hermann bezieht, nicht gelesen zu haben und seine Einwürfe gegen die von Herrn Hittorf gegebenen Tempelrestaurationen nur erwähnungsweise durch die Hermannsche Abhandlung zu kennen. Herr Hittorf mag in der Einflechtung fremder Verzierungen und in der Zusammenstellung der Farben sich Willkürlichkeiten erlaubt haben, dennoch ist die Wahrheit des von ihm verfochtenen Prinzips unleugbar. Aber er beschäftigt sich nicht mit Wandgemälden der Tempel, sondern nur mit gemalter Ornamentik an denselben; wird etwa auch diese von Herrn Raoul Rochette in Zweifel gezogen?

2.

Entwurf eines Systemes der vergleichenden Stillehre*).

Ein Künstler soll wohl und reiflich überlegen und lange zögern, ehe er es unternimmt, der Menge von Schriften und Betrachtungen über die Kunst, durch welche unsere Zeit sich auszeichnet, noch weitere hinzuzufügen; denn man darf wohl behaupten, daß wir ebenso reich an Schriften über Kunst, als arm an Kunstwerken sind, d. h. an Werken, welche im wahren Sinne des Wortes als solche gelten dürfen.

Dieses Zusammentreffen ist wol der Beachtung wert und führt zu der Annahme eines Zusammenhanges zwischen diesen beiden Erscheinungen. Zwar mögen beide in tieferliegenden Ursachen begründet sein, doch ist es unzweifelhaft wahr, daß wir gegenwärtig durch die Masse des gelehrten Stoffes erdrückt sind, daß wir unsere Ziele aus den Augen verloren haben und oft sozusagen den Wald vor Bäumen nicht sehen.

Die Erkenntnis der Schwierigkeiten, welche aus solchem Ueberreichtum des Wissensschatzes entspringen, ist nicht neu und keineswegs nur in denjenigen Zweigen, welche uns hier beschäftigen, empfunden worden. Sie gab Anlaß zur Einführung von Systemen und Klassifikationen, welche die unendliche Summe des Wissens, die als die Erbschaft der vergangenen Jahrhunderte sich aufgehäuft hat, in eine gewisse Ordnung bringen sollen. Dies war auch die Ursache, welche die Gesetzgeber frühester Jahrhunderte, beispielsweise die Schöpfer der politischen und religiösen Einrichtungen der Aegypter und Indier veranlaßte, strenge Teilung der Arbeiten einzuführen.

*) Vortrag, gehalten in London 1853.

Leider ging dabei das Bewußtsein der engen Verbindung, welche zwischen den verschiedenen Zweigen des Wissens und Könnens besteht, verloren.

Die moderne Wissenschaft ist bestrebt, diese verloren gegangenen Beziehungen wieder aufzufinden und anstatt der früheren rein äußerlichen und mehr oder weniger willkürlichen Systeme der Beiordnung oder einer Scheinordnung ein organisches vergleichendes System zu schaffen. So geht z. B. die Chemie, die experimentellste aller Wissenschaften, jetzt weit konstruktiver vor als früher; sie trennt mit der Absicht zu vereinigen, sie sucht die Verschiedenheiten der Dinge auf mit der Absicht, sie dadurch alle zusammen auf einige wenige Elemente und Naturkräfte zurückführen zu können.

Als ich in Paris studierte, war mein gewöhnlicher Spaziergang in den jardin des plantes, und dort fühlte ich mich stets aus dem sonnigen Garten wie durch magische Gewalt in jene Räume gezogen, in denen die fossilen Ueberreste des Tierreiches der Vorwelt in langen Reihen zusammen mit den Skeletten und Schalen der jetzigen Schöpfung aufgestellt sind. In dieser herrlichen Sammlung, dem Werke des Baron Cuvier, findet man die Typen für alle noch so komplizierten Formen des Tierreiches, man sieht, wie die Natur in ihrem Fortschreiten trotz ihrer Abwechselung und ihres unermeßlichen Reichtums doch in ihren Fundamentalformen und Motiven äußerst sparsam und ökonomisch bleibt. Dasselbe Skelett wiederholt sich fortwährend, jedoch mit unzähligen Abänderungen, welche wieder teils durch die allmähliche Entwickelung der Individuen, teils durch die Existenzbedingungen, welche sie zu erfüllen hatten, modifiziert werden. An dem einen Skelett sind einige Teile weggefallen, andere nur angedeutet, welche dagegen bei anderen Individuen in hervorragender Weise entwickelt sind.

Sollten wir bei Betrachtung des ungeheuren Reichtums der

Natur und ihrer großen Mannigfaltigkeit bei aller ihrer Einfachheit nicht durch Analogie schließen dürfen, daß es sich mit den Schöpfungen unserer Hände, mit den Werken der Kunst ungefähr ebenso verhalten möge? Wie die Werke der Natur, sind sie durch einige wenige Grundgedanken miteinander verknüpft, die ihren einfachsten Ausdruck in gewissen ursprünglichen Formen oder Typen haben.

Aus diesen wenigen Grundformen entsprangen und entspringen noch jetzt durch Entwickelung oder Verschmelzung eine unbegrenzte Menge von Varietäten, je nach den speciellen Erfordernissen ihrer Art, den allmählichen Fortschritten in der Erfindung, sowie den verschiedensten Einwirkungen und Umständen, welche bei ihrer Entstehung maßgebend waren.

Es dürfte von Wichtigkeit sein, einige dieser Grundtypen der künstlerischen Formen zu bezeichnen und sie in ihrem stufenweisen Fortschritte bis zu ihrer höchsten Entwickelung zu verfolgen. Eine solche Methode, ähnlich derjenigen, welche Baron Cuvier befolgte, auf die Kunst und speciell auf die Architektur angewandt, würde zum mindesten dazu beitragen, einen klaren Ueberblick über deren ganzen Bereich zu gewinnen und vielleicht sogar die Basis einer Lehre vom Stile und einer Art von Topik oder Erfindungsmethode, welche zur Erkenntnis des natürlichen Prozesses des Erfindens führen könnte, womit wir mehr erreicht haben würden, als dem großen Naturforscher im Bereiche seiner Wissenschaft vergönnt war.

Wenn wir die große Zahl der Werke über Kunst und speciell über Architektur durchsehen, so finden wir keines, welches dem Künstler in ähnlicher Weise als Führer dienen könnte, wie des Baron Cuviers Buch über das Tierreich und dessen vergleichende Osteologie, oder wie Humboldts Kosmos dem Naturforscher, insofern als diese Bücher eine vollständige Entwickelung der Idee eines vergleichenden Systems der Naturgeschichte enthalten.

Sehr wenige Schriftsteller haben Versuche der hier ange-

deuteten Art gemacht, und diese wenigen verfolgten irgend eine Specialität, wodurch sie, ohne es zu bemerken, von dem Ziele abgelenkt wurden, welches ihnen vielleicht anfänglich vorschwebte.

Der Franzose Durand ist in seinen Parallèles und anderen Werken über Architektur der Sache vielleicht am nächsten gekommen. Allein auch er verlor sein Ziel aus den Augen, teils infolge der Eigentümlichkeit der ihm gestellten Aufgabe, eine Art von Compendium artis für die Schüler der Ecole Polytechnique, welche nichts weniger als Künstler waren, aufzustellen, teils unter dem Einfluß der herrschenden Richtung der Periode Napoleons I.

Er verliert sich in Tabellen und Formeln, ordnet alles in Reihen und bringt auf mechanischem Wege eine Art von Verbindung zwischen den Dingen heraus, anstatt die organischen Gesetze zu zeigen, mittels deren sie in Beziehung untereinander stehen. Mancher wichtige Zweig künstlerischen Wissens, den wir jetzt besitzen, war zu jener Zeit noch unentdeckt; sie war noch nicht reif, ein Werk hervorzubringen, wie Durand es auszuführen sich bemühte. Dessenungeachtet sind seine Bücher bemerkenswert der vergleichenden Idee wegen, die in ihnen enthalten ist.

Andere Versuche neueren Datums, obgleich sie von denselben Prinzipien ausgingen, waren noch weniger glücklich.

Zum Ersatze hierfür sind wir aber um so reicher an Specialwerken und die täglich wachsende Anhäufung von Material ist beinahe erdrückend. Während die Veröffentlichungen von Quellenschriften, sowie von Abbildungen von Gegenständen der Kunst und Architektur aller Zeitperioden in England und Frankreich immer häufiger werden, schufen die Deutschen ihre Wissenschaft der Aesthetik und einige der besten Bücher über Kunstgeschichte. Wir vermissen aber einen entsprechenden Fortschritt in der Kunstausübung, speciell der Architektur und Kunstindustrie, und scheint hierdurch das vorstehend Gesagte Bestätigung zu finden, daß wir

noch nicht zu dem Punkt gelangt sind, wo alle diese Kenntnisse dazu beitragen, die Macht künstlerischer Erfindung zu heben, anstatt, wie es bis jetzt der Fall scheint, sie zu lähmen.

Seit der Zeit, als ich diesen Mangel zuerst empfand, hatte ich Gelegenheit, an einer der Kunstakademien Deutschlands Vorlesungen über Architektur zu halten. Selbstverständlich waren dieselben mehr oder weniger durch derartige Gedanken beeinflußt. Ich bemühte mich daher, einiges Material für einen zukünftigen Cuvier der Kunstwissenschaft zu sammeln. Dieses Material legte ich in einigen Aufsätzen nieder, welche vor kurzem in Deutschland unter dem Titel: „Die vier Elemente der Baukunst“ gedruckt wurden. Seitdem aber haben sich meine Verhältnisse geändert, und mit ihnen der Standpunkt, von welchem aus ich dieselbe Frage jetzt betrachte. Zu jener Zeit schenkte auch ich den Beziehungen zwischen der Architektur und den übrigen Zweigen der praktischen Kunst zu wenig Aufmerksamkeit. Gegenwärtig fühle ich mich in weit höherem Grade von der Thatsache durchdrungen, daß die Geschichte der Architektur mit der Geschichte der Kunstindustrie beginnt, und daß die Schönheits- und Stilgesetze der Architektur ihr Urbild in denjenigen der Kunstindustrie haben.

Die Gesetze der Proportion, der Symmetrie und Harmonie, die Prinzipien und traditionellen Formen der Ornamentik, selbst jene Elemente der architektonischen Formensprache, welche wir mit dem Namen Gliederungen bezeichnen, wurden zum Teil lange vor der Begründung der Architektur als einer selbständigen Kunst erfunden und ausgeübt.

Die Eigenschaften der verschiedenen architektonischen Stilarten waren bereits klar ausgesprochen in gewissen charakteristischen Formen der frühesten Kunstindustrie, welche den ersten Bedürfnissen des Lebens angepaßt waren. Lassen Sie uns beispielsweise diese beiden verschiedenen Formen antiker Gefäße vergleichen.

Das erstere ist der heilige Nileimer oder die Situla der alten Aegypter, das andere jene schöne griechische Vase, Hydria genannt; beide haben denselben Zweck, laufendes Wasser aufzufangen.

Das erstere aber ist ein Zuggefäß, um Wasser aus einem



Fig. 11. Nileimer oder Situla.



Fig. 12. Hydria.

(Nach den Holzschnitten in des Verfassers Werk: „Der Stil“ II. S. 4. 2. Aufl. 1878.)

Fluß zu schöpfen, und deshalb charakteristisch für Aegypten, das Geschenk des Nils.

Zwei derartige Gefäße wurden von den ägyptischen Wasserträgern an Jochen über der Schulter getragen, so daß ein Eimer vorne und einer hinten herabhing; der schwerste Teil ist sehr geeigneterweise der untere, wodurch dem Ueberspritzen vorgebeugt wurde. Der Eimer hat die Form eines Wassertropfens.

Wir empfinden die Angemessenheit dieser Form für die Art der Benutzung der Situla, welche derjenigen der griechischen Hydria entgegengesetzt ist. Mit dieser letzteren wird nämlich das aus einem Brunnen sprudelnde Wasser aufgefangen, daher die hierdurch vorgeschriebene trichterartige Form der Mündung und des Halses.

Außerdem hat die Art, wie die Hydria getragen wurde,

dahin geführt, den Schwerpunkt derselben von der unteren Hälfte nach der oberen zu verlegen. Man trug sie nämlich auf dem Kopfe, aufrecht wenn sie gefüllt, horizontal wenn sie leer war, wie beistehender Holzschnitt zeigt, welcher das Gemälde auf dem Bauch der oben abgebildeten Hydria wiedergibt.

Wer jemals den Versuch gemacht hat, einen Stock auf dem Finger zu balancieren, wird gefunden haben, daß dies weit leichter gelingt, wenn man den schwereren Teil zu oberst nimmt.



Fig. 13. Tragen der Hydria.
(Wie oben, Stil II. S. 5.)

Dieses Experiment erklärt die Form der griechischen Hydria, welche noch durch die Hinzufügung zweier horizontaler Henkel vervollständigt wird, die in der Höhe des Schwerpunktes angebracht sind.

Ein dünner senkrechter Griff wurde später hinzugefügt, nicht allein der Abwechselung wegen und um die hintere und Vorderseite des Gefäßes zu bezeichnen, sondern auch und namentlich aus Gründen der Nützlichkeit.

Ist durch diese Form das lebhafte, bewegliche Naturell der griechischen Bergbewohner nicht auf das treffendste symbolisiert, im Gegensatz zu dem Nileimer, welcher als ein wahrhafter

Repräsentant der ägyptischen Institutionen erscheint, deren erstes Prinzip das der Stabilität war?

Beide Völker waren sicherlich sich vollständig klar über die hohe Bedeutung dieser Formen, als sie dieselben zu religiösen und nationalen Emblemen machten.

Der Nileimer war das heilige Gefäß der Aegypter, und in derselben Weise war die Hydria der Griechen das geheiligte Gefäß, welches bei den feierlichen Prozessionen von Jungfrauen dahergetragen wurde.

Es mag hier hinzugefügt werden, daß die Gestaltung des Nileimers embryonisch die Grundzüge der ägyptischen Architektur zu enthalten scheint, und ebenso dürfen wir in der Hydria den Schlüssel der dorischen Ordnung der griechischen Architektur wiedererkennen.

Die Architektur ist also die letztgeborene der Künste, zugleich aber die Vereinigung aller Zweige der Industrie und Kunst zu einer großen Gesamtwirkung und nach einer leitenden Idee.

Wahrscheinlich sind die von uns in den Künsten anerkannten Gesetze des Stils und der Schönheit zuerst von Architekten in systematischer Weise festgestellt worden, aber jedenfalls besaßen die technischen Künste bereits einen hohen Grad von Entwickelung lange vor der Erfindung der Architektur.

Die Prinzipien der Aesthetik der Architektur sind zuerst an Gegenständen der Industrie zur Anwendung gekommen, und die jetzt zwischen der letzteren und der Architektur und hohen Kunst bestehende Trennung ist eine der Hauptursachen ihres Verfalles.

Da im Vorstehenden öfter gewisser Schönheitsgesetze, welche wir in der Kunst anerkennen, Erwähnung geschehen ist, so liegt die Frage nahe, welches sind diese Gesetze, was ist Schönheit, was ist Stil?

Diese Frage führt uns auf ein sehr gefährliches Thema,

welches Philosophen und Künstler aller Zeitalter beschäftigt hat und über welches viele Bände geschrieben worden sind.

Ich werde nicht versuchen, auf eine Prüfung der verschiedenen Definitionen und Auslegungen einzugehen, welche diesen Begriffen, den Grundpfeilern der ästhetischen Wissenschaft, gegeben worden sind.

Es ist ein glücklicher Umstand, daß die enge Beziehung, welche zwischen ihnen besteht, uns gestattet, die Sache an irgend einem beliebigen Ende anzufassen; jeder dieser Begriffe, in seinen Konsequenzen verfolgt, führt zur Erklärung der anderen.

Ich gestatte mir deshalb nur einen dieser Begriffe, den des Stiles in der Kunst, hervorzuheben. Ich muß mich deutlich über den Sinn erklären, welchen ich diesem Ausdruck beilege; doch soll die folgende Erläuterung des Begriffes Stil in der Kunst keineswegs als absolut und von allgemeiner Gültigkeit hingestellt sein, sie ist lediglich die Erklärung dessen, was in diesem Vortrage von mir unter dem Worte Stil verstanden werden wird.

Der Ausdruck wird angewandt zur Bezeichnung einer gewissen Vollendungsstufe der Kunstwerke, welche erreicht werden kann:

1. durch künstlerisch richtige Ausnutzung der Mittel,

2. durch Beobachtung jener Beschränkungen, welche teils in der Aufgabe selbst enthalten und gegeben sind, teils auch durch die begleitenden Nebenumstände bedingt werden, welche die Lösung derselben in jedem einzelnen Falle modifizieren.

Jedes Kunstwerk ist ein Resultat, oder, um mich eines mathematischen Ausdruckes zu bedienen, eine Funktion einer beliebigen Anzahl von Agentien oder Kräften, welche die variablen Koefficienten ihrer Verkörperung sind.

$$Y = F\ (x, y, z\ \text{etc.})$$

In dieser Formel steht Y für das Gesamtresultat und x, y, z etc. stellen ebensoviele verschiedene Agentien dar, welche in irgend welcher Richtung zusammen oder aufeinander wirken,

oder voneinander abhängig sind. Die Art dieser gegenseitigen Beeinflussung oder Abhängigkeit ist hier durch das Zeichen F (Funktion) ausgedrückt.

Sobald einer oder einige der Koefficienten sich verändern, muß diese Veränderung in dem Resultat einen entsprechenden Ausdruck finden.

Wenn x zu $x + a$ wird, so wird das Resultat U ganz verschieden zwar von dem früheren Resultate Y sein, im Prinzip aber wird es mit letzterem doch identisch bleiben, indem es mit demselben durch eine gemeinsame Beziehung verbunden ist, welche wir mit dem Buchstaben F ausdrückten.

Wenn die Faktoren x, y, z &c. dieselben bleiben, dagegen F verändert wird, so wird Y in einer anderen Weise als vorher sich umgestalten, es wird fundamental verschieden werden von seiner früheren Beschaffenheit. Dieses neue Prinzip wird selbstverständlich seinerseits wieder modifiziert, je nachdem wir uns veranlaßt sehen, für die Buchstaben x, y, z &c. neue Werte einzusetzen.

Man wird einwenden, daß ein künstlerisches Problem kein mathematisches sei und daß künstlerische Resultate schwerlich durch mathematische Berechnung erreicht werden können. Dies ist sehr wahr, und ich bin der letzte zu glauben, daß es bloßer Reflexion und Berechnung jemals gelingen werde, Talent und natürlichen Geschmack zu ersetzen. Ich gebrauche dieses Thema auch nur als eine Krücke, um mich bei der Erläuterung des Gegenstandes darauf zu stützen.

Es wird mir daher gestattet sein, meinen Satz weiter auszuführen und jenen Buchstaben einige reelle Eigenschaften und Werte beizulegen.

Es sind zwei Klassen von Einflüssen zu unterscheiden, welche bei der Entstehung eines Kunstwerkes bestimmend einwirken. Die erste derselben umfaßt diejenigen Anforderungen, welche in dem Kunstwerke selbst begründet sind

und auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses beruhen, die zu allen Zeiten und unter allen Umständen sich gleich bleiben.

Diese Klasse von Einflüssen bezeichnen wir mit dem Buchstaben F.

Die zweite Klasse umfaßt diejenigen Einflüsse, die wir als von außen her auf die Entstehung eines Kunstwerkes wirkend bezeichnen dürfen. Ihnen entsprechen in der oben angewendeten allgemeinen Formel die Buchstaben x, y, z 2c.



I. In demjenigen Teil der Lehre vom Stil, welcher die erstgenannte dieser beiden Klassen umfaßt, wird von den elementarsten Auffassungen dessen, was die Künstler Motive nennen, sowie von den frühesten Formen gehandelt werden, in welche diese ursprünglichen Ideen verkörpert wurden, nämlich den Typen. Dieser Satz wird etwas näher zu erläutern sein.

Eine Trinkschale z. B. wird in ihrer allgemeinen Gestalt bei allen Nationen, zu allen Zeiten dieselbe sein, sie wird im Prinzip unverändert bleiben, ob sie in Holz, in Thon, in Glas oder was immer für einem Stoff ausgeführt wird. Die Grundidee eines Kunstwerkes, die aus dessen Gebrauch und Bestimmung hervorgeht, ist unabhängig von der Mode, vom Material und von zeitlichen und örtlichen Bedingungen. Sie ist das Motiv eines Kunstgegenstandes. Die Motive besitzen gewöhnlich ihren einfachsten und reinsten Ausdruck in der Natur selbst, sowie in den frühesten Formen, welche ihnen von den Menschen im Anfange aller Kunstindustrie gegeben wurden. Diese natürlichen und ursprünglichen Formen heißen die Typen der Ideen.

Es gewährt dem künstlerischen Gefühle eine Befriedigung, wenn in irgend einem Kunstwerke, mag es noch so weit von seinem Urbilde entfernt sein, doch die ganze Komposition von solcher Grundidee beherrscht wird, ähnlich wie in einem musikalischen Werke das Thema durchklingt, und zweifellos ist Klarheit in der Erfassung dieser zu Grunde liegenden Urmotive eine Hauptaufgabe des Künstlers.

Auf diese Weise wird das Neue als aus dem Alten hervorgewachsen erscheinen ohne Kopie zu sein und wird von der Einwirkung der Mode frei bleiben. Um dies zu erläutern möge mir gestattet sein, ein Beispiel anzuführen.

Ursprünglich waren sowohl gewebte als gestickte Matten oder Teppiche die Raumscheidungen in den Wohnungen und damit die Vorläufer jeder Wanddekoration, aller Mosaiken, des gefärbten Glases und vieler anderer einschlagender Industriezweige, welche, möge ihre Richtung noch so verschieden sein, stets auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden können.

Es ist auch unzweifelhaft, daß die Alten, von den Assyriern bis zu den Römern, und später sogar die Völker des Mittelalters in der Dekoration und Bekleidung der Wände, ob absichtlich oder nicht, den Prinzipien der Tapezierkunst gefolgt sind. Wir müssen uns glücklich schätzen, daß es möglich ist, dieses historische Element der Stillehre mitten in unseren verworrenen Kunstbeziehungen zu erkennen und nachzuweisen.

Dieser erste Teil der Stillehre schließt jedoch eine andere Unterabteilung in sich ein, welche uns lehren sollte, wie alte, durch Bedürfnis und Tradition geheiligte Formen unseren neuen Fabrikationsmitteln entsprechend abzuändern sind. Die Anwendung dieses Satzes ist leider in unserer jetzigen Zeit weit schwieriger.

Ein Beispiel dürfte auch hier am Platz sein. Die Granit- und Porphyrmonumente Aegyptens üben einen überwältigenden Eindruck auf unser Gemüt aus. Woher dieser Zauber? Teilweise vielleicht, weil sie der neutrale Boden sind, auf welchem das harte und starre Material und die bildende Hand des Menschen aufeinander stießen. Bis hierher und nicht weiter war die stumme Sprache dieser massiven Schöpfungen Jahrhunderte hindurch. Ihre majestätische Ruhe, ihre scharfen, flachen und eckigen Linien, die Oekonomie der Arbeit in der Behandlung des harten Materials, ihre ganze Erscheinung sind Stilschönheiten,

welche uns, die wir den härtesten Stein wie Kreide schneiden können, nicht mehr durch die Notwendigkeit aufgedrungen sind.

Wie haben nun wir den Granit zu behandeln?

Es ist schwierig, eine befriedigende Antwort zu geben. Vor allen Dingen ist er nur dort anzuwenden, wo seine außerordentliche Härte und Dauerhaftigkeit einem Bedürfnisse entspricht, und hieraus sollte sich wieder die Behandlungsweise ergeben, leider aber wird heutzutage hierauf zu wenig Aufmerksamkeit verwendet.

II. Der zweite Teil der Stillehre umfaßt die verschiedenen Einflüsse, welche auf die Schöpfungen unserer Hände einwirken und welche ich in der oben gegebenen allgemeinen Formel mit den Buchstaben x, y, z 2c. bezeichnete. Dieselben modifizieren die Erscheinung der Elementaridee eines Kunstwerkes und muß ich hier deshalb etwas näher auf sie eingehen.

Ihre Zahl ist unbegrenzt, doch können sie in drei bestimmte Gruppen gesondert werden.

Die erste Gruppe umfaßt die Materialien und die Arten der Ausführung oder die Prozesse, welche bei der Ausführung in Frage kommen.

Die zweite Gruppe umfaßt die lokalen und ethnologischen Einflüsse auf künstlerische Gestaltungen, die Einflüsse des Klimas, religiöser und politischer Einrichtungen und anderer nationaler Bedingungen.

Die dritte Gruppe ist diejenige, welche alle persönlichen Einflüsse in sich einschließt, die einem Kunstwerke einen individuellen Charakter verleihen. Diese Einflüsse können zweifacher Natur sein, sie können von den Auftraggebern oder von den Künstlern oder denjenigen ausgehen, welche das Kunstwerk praktisch herzustellen haben.

Diese drei verschiedenen Gruppen von Einflüssen auf die Verkörperung von Kunstwerken bilden ebensoviele verschiedene Merkmale jenes wichtigen Kunstbegriffes: Stil.

So sagen wir, eine Arbeit hat keinen Stil, wenn das

Material in einer Weise behandelt worden ist, die dessen Natur nicht entspricht.

Wir sagen ferner: ägyptischer Stil, arabischer Stil 2c., und hier hat dies Wort einen ganz anderen Sinn, dieser Teil der Stillehre ist der Gegenstand der Kunstgeschichte und Ethnologie. Endlich sagen wir Stil des Raphael, Stil des Louis XIV., Jesuitenstil 2c. Die Behandlung dieser persönlichen Gattung Stil gehört einem anderen Gebiete der Kunstgeschichte an, welche Museologie bezeichnet werden kann.

Wenn schon der erste praktische Teil der Kunstlehre in unserer Zeit schwierig anzuwenden ist, so scheint dieser zweite Teil beinahe gar nicht mehr in Frage zu kommen, seitdem die Spekulation, gestützt auf das Kapital, die Bevormundung der technischen Künste in die Hand genommen hat. Fertig vorrätige Dinge müssen notwendigerweise eines großen Teils solcher Stileigentümlichkeiten entbehren, welche in lokalen und persönlichen Beziehungen begründet sind.

Jede Marktware muß so hergestellt sein, daß sie von möglichst allgemeiner Verwendbarkeit ist; sie darf keine anderen Eigentümlichkeiten zeigen als solche, welche durch ihre Bestimmung, ihr Material und die Behandlungsweise des letzteren vorgeschrieben sind. Dies finden wir in ausgezeichneter Weise in der orientalischen Industrie beobachtet. Die Erzeugnisse derselben sind an ihrem Platz in einem Bazar, und ihre größte Empfehlung ist, daß sie in alle Verhältnisse passen.

Persische Teppiche sind ebensosehr geeignet für eine Kirche oder eine Moschee, wie für das Boudoir einer Dame.

Die Elfenbeinkästchen von Lahore mit ihren eingelegten Mosaikverzierungen können ebensogut zur Aufbewahrung von gottesdienstlichen Spezereien, wie als Cigarrenbehälter oder Arbeitskästchen, je nach dem Gutbefinden des Besitzers, gebraucht werden. Aber so vollendet diese indischen Arbeiten an sich sind, und so sehr sie an technischer und ästhetischer Schönheit unserem

europäischen Stilmangel gegenüber sich auszeichnen, wir vermissen doch an ihnen den individuellen Ausdruck, die hohe, intellektuelle Schönheit, die Seele.

Dieser Ausdruck sollte selbst in solchen Gegenständen, die für den Markt bestimmt sind, in gewissem Maße erreicht werden.

Tritonen, Nereiden, Nymphen ꝛc. haben Sinn und Beziehung an einem Brunnen, Venus und die Grazien an einem Spiegel, Trophäen und Schlachten auf Waffen, ob solche nun für den Markt oder für irgend eine besondere Bestimmung ausgeführt sein mögen.

Es ist so leicht, derartige geeignete Beziehungen ausfindig zu machen, daß man darüber erstaunen möchte, welche Armut an Phantasie und an gesundem Sinne sich manchmal in der Anwendung emblematischer Verzierungen an den Erzeugnissen unserer modernen Kunstindustrie ausspricht.

So sehen wir z. B. an gewissen französischen sogenannten Stutzuhren zwei bewaffnete Krieger auf einem Gesimse sitzen und Karten oder Würfel spielen, vielleicht sogar schlafen. Was dachte der Künstler damit auszudrücken? „Laßt uns die Zeit vergeuden!“ „Laßt uns die Zeit totschlagen!“ Das sind eigentümliche Inschriften für eine Uhr und wunderliche Uebersetzungen von Virgils: Vivite — venio.

Trotz derartiger Mißgriffe besitzen wir eine solche Fülle von Kenntnissen, einen solchen Reichtum von künstlerischen Vorstellungen, eine so richtige Naturauffassung und eine so unübertroffene Virtuosität in der praktischen Anwendung dieser Vorteile, daß wir dieselben nie gegen halbbarbarische, wenn auch noch so schöne, Erfindungen eintauschen möchten.

Was wir von den Nationen, denen europäische Kultur abgeht, lernen sollten, das ist die Kunst, die einfachsten Melodien der Farbe und der Form zu erfassen, welche in den primitivsten Erzeugnissen menschlichen Kunstfleißes instinktiv

auftritt, während wir mit allen unseren reichen Mitteln sie nur sehr schwer erfassen und festhalten. Wir thäten deshalb wohl, die einfachsten Erzeugnisse menschlicher Arbeit und die Geschichte ihrer Entwickelung nicht minder sorgfältig zu studieren, wie die Werke der Natur selbst.

In der großen Ausstellung von 1851 in London konnte man bemerken, wie leicht das sonst verdienstvolle Bestreben, die Natur nachzuahmen, zu Mißgriffen führt, wenn dasselbe nicht durch Stilstudien geleitet ist. —

In diesem Vortrag soll bloß auf die erste Klasse der Einflüsse, welche bei der Entstehung eines Kunstwerkes wirksam sind (I. F), sowie auf die erste Gruppe der zweiten Klasse (II) näher eingegangen werden, da sie von universellster Bedeutung sind.

Es sind folgende Momente:

1. Der Zweck des Gegenstandes. (Klasse I.)
2. Das Material, aus dem letzterer hergestellt werden soll. (Klasse II, erste Gruppe.)
3. Die technischen Verfahren oder Prozesse, die bei seiner Herstellung in Frage kommen. (Klasse II, erste Gruppe.)

1. Der Zweck des Gegenstandes. Jedes Erzeugnis der Industrie hat eine gewisse Bestimmung und Verwendung, es ist thatsächlich oder zum mindesten in der Idee ein Mittel zur Befriedigung irgend eines Lebensbedürfnisses. Es ist ein Werkzeug, ein Instrument oder wenigstens eine Vorkehrung zum Schutze oder zu einer Handlung. Nun ist jedes Werkzeug oder jede Vorrichtung, so einfach sie sein mag, eine Maschine.

Was ist eine Maschine? Eine Maschine ist ein Körper oder ein System von Körpern, welches bestimmt ist, auf der einen Seite Kräfte aufzunehmen, um dieselben auf der andern auszuüben.

Diese Definition ist der Wissenschaft der Mechanik entnommen, denn auch wir haben hier mit Kräften im Zustande

des Gleichgewichts oder der aktiven Bewegung zu thun, und wir können zu einem Verständnis der Formen nur gelangen (insofern wenigstens, als diese Formen aus der Bestimmung der Gegenstände hervorgehen), indem wir die mechanischen Wissenschaften herbeiziehen und zwar die Statik für solche Formen, die wir als das Resultat eines Gleichgewichtes der Kräfte ansehen, z. B. Vasen, Möbel, Gebäude ꝛc., die Dynamik für solche Gegenstände, welche Mittelglieder sind, um mit gewissen aktiven Kräften auf andere Gegenstände zu wirken, z. B. Messer, Waffen, Aexte und Werkzeuge jeder Art.

Dies gilt auch für die in der Natur vorkommenden Formen, die wir ohne die mechanischen Wissenschaften nicht zu erklären vermögen, indem sie sämtlich das Resultat gewisser natürlicher Kräfte sind und zwar teilweise derselben, welche auch bei der Entstehung eines Werkes der Kunstindustrie maßgebend sind. Freilich greift die Natur niemals fehl in der Wahl ihrer Formen, was leider nicht in demselben Maße bei uns der Fall ist.

Je mehr wir in der Civilisation und in den Kenntnissen vorschreiten, desto mehr scheint es, daß uns jenes instinktive Gefühl verkümmert, welches die Menschen bei ihren Erstlingsversuchen in der Kunstindustrie leitete, während die Wissenschaft noch nicht dahin gelangt ist, uns für diesen Verlust zu entschädigen. Nicht selten geschieht es, daß Wissenschaft und Berechnung uns wieder auf diejenigen Formen zurückführen, die bis dahin nur bei wilden und halbbarbarischen Völkerschaften im Gebrauch waren. So z. B. wurden in der letzten großen Ausstellung von 1851 diejenigen Aexte für die praktischsten und bequemsten erklärt, welche denen der nordamerikanischen Wilden am nächsten kamen, deren Aexte in Nachahmung natürlicher Kiesel und anderer durch die Thätigkeit des Wassers abgeschliffener Steine gebildet waren.

Die aus beistehender Illustration ersichtlichen antiken Schleu-

dergeschosse, welche die Form bleierner Pflaumenkerne haben, bieten einen ferneren Beleg hierfür. Die ebenfalls hier abgebildete preußische Spitzkugel ist sozusagen eine unvollkommene Nachahmung derselben; aber es kann wissenschaftlich nachgewiesen werden, daß die alten Vorbilder für ihren Zweck weit geeigneter waren als die modernen Kopien. Es ist fraglich, ob die Form dieser Projektile durch ein instinktives richtiges Gefühl ihres Ver-

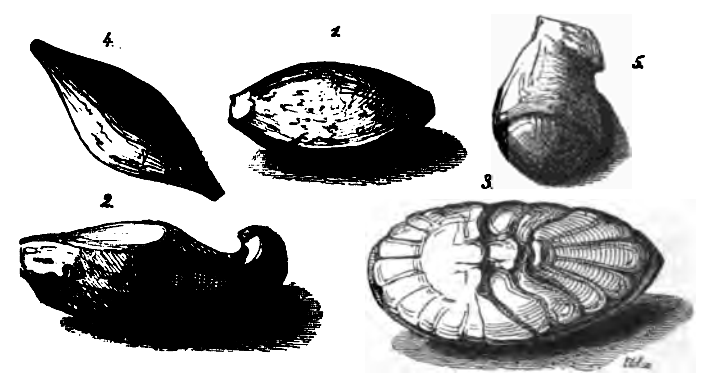


Fig. 14. Schleudergeschosse bei den Alten.

1. Griechische Schleuderkugel gef. bei Athen (Blei). 2. Geschoß ähnlicher Art mit der Zahl 23 en relief in arabischen Chiffern. 3 u. 4. Bleigeschosse aus Griechenland im Britischen Museum in London. 5. Im Dresdener Straßenkampfe geschossene Spitzkugel.

Nach den in des Autors Abhandlung „Ueber die bleiernen Schleudergeschosse der Alten" (Frankfurt a. M. Verlag für Kunst und Wissenschaft 1859) befindlichen Darstellungen abgebildet

fertigers gefunden wurde, oder ob sie einen Beleg bietet für den hohen Stand der mechanischen Wissenschaften bei den Griechen. Es ist uns wenigstens bekannt, daß Männer wie Archimedes und Apollonius ihre mathematischen Kenntnisse dem Kriegswesen zuwendeten, um ihr Vaterland zu verteidigen.

Diese Bleigeschosse sind äußerst interessant als Belege für das vorstehend Gesagte. Wenn solch ein Geschoß die Luft durchschneidet, ist es von einer Hülle athmosphärischer Luft umgeben, die vor ihm komprimiert und hinter ihm verdünnt ist.

Die komprimierte Luft wirkt, im Verhältnisse zu ihrer Dichtig-

keit, der Bewegung des Geschosses entgegen; die verdünnte Luft hinter dem Geschosse wirkt ebenfalls im Verhältnis zu ihrer Dichtigkeit, jedoch als positive Kraft gegen die Widerstand leistende Luft vor dem Geschoß.

Ferner wissen wir, daß der Impetus oder die lebendige Kraft eines Geschosses mit seiner Masse wächst; indem wir daher einen Teil des hinter dem fliegenden Geschoß sich bildenden unvollständigen vacuum mit der Masse ausfüllen, so vergrößern wir die lebendige Kraft des Geschosses. An letzteres Gesetz hält sich die Natur in ihrem horror vacui bei der Gestaltung aller jener Körper, welche die Bestimmung haben zu fliegen oder zu schwimmen, also in widerstehenden Medien sich zu bewegen, wobei der verlängerte Schwanzteil das hintere sich bildende vacuum ausfüllt. Dies ist die Form aller Fische und aller Vögel, wenn wir den Grundplan ihres Körpers betrachten; dieselben Ursachen erzeugen bei den fallenden Wassertropfen sowie bei der Flamme dieselbe Form.

Die Verhältnisse der Körper differieren nun ihren besonderen Bestimmungen entsprechend; sie sind scharf und gestreckt, wo Schnelligkeit in erster Linie bestimmend ist, dagegen rund und stumpf, eiförmig, wenn sie die Bestimmung haben, größere Massen aufzunehmen. Wir kennen ziemlich genau die Hauptgesetze der Bewegung; wir kennen ferner die Gesetze gewisser natürlicher Kräfte, z. B. der Gravitation, der Reibung und anderer; wir kennen die Eigenschaften der Flüssigkeiten und die Bedingungen ihres Gleichgewichtes, sowohl an und für sich als auch mit darin schwimmenden Körpern; einige der Grundsätze der Bewegung in widerstrebenden Medien, sowie der Wirkung der Gase sind ebenfalls durch die Wissenschaft festgestellt; doch ein Gesetz hat sich bis jetzt den Untersuchungen unserer Forscher entzogen, und zwar dasjenige der Kraft des animalischen und vegetabilischen Lebens. Wir wissen nur, daß es unabhängig von der Schwere und oft ihr entgegengesetzt als selbständige

Kraft wirkt. Durch diese Kraft erzeugt die Natur ihre interessantesten Formen, und wir müssen hinzufügen, daß die Werke unserer Hände, je mehr sie den Anschein haben, als seien sie die Resultate derartiger gegen Schwere und Substanz kämpfender lebendigen Kräfte, desto höher auch auf der Stufe künstlerischer Vollendung stehen.

Auf diesem Felde haben wir aber noch keine anderen Führer, als unser eigenes Gefühl, unterstützt durch ein richtiges Studium der Kunstgeschichte und der Naturwissenschaft.

Wenn wir die Geschichte der Architektur durchgehen und die verschiedenen Stilarten vergleichen, so fällt uns auf, daß sie fast alle auf sehr gesunden Grundsätzen der Statik und Konstruktion begründet sind; nur einer Nation aber ist es gelungen, ihren architektonischen Bildungen und ihren industriellen Erzeugnissen organisches Leben zu verleihen. Die griechischen Tempel und Monumente sind nicht gebaut, sie sind gewachsen, sie sind nicht wie die der Aegypter nur äußerlich durch die Anbringung vegetabilischen und organischen Beiwerks verziert; ihre Formen an sich sind solche, wie sie das organische Leben in seinem Kampfe gegen Schwerkraft und Substanz hervorbringt. Anders vermögen wir nicht den unvergleichlichen Reiz einer griechischen Säule zu erklären.

Die Griechen allein konnten mit Erfolg den Versuch wagen, menschliche Formen zu Trägern der Gebälke ihrer Gebäude zu machen, ein Versuch, den wir sonst mit vollem Rechte als eine Geschmacksverirrung betrachten, der uns aber hier nur einen Beweis für die Thatsache gibt, daß die Griechen sich ihrer Absicht wohl bewußt waren, die architektonischen Teile selbst zu beleben, anstatt sie mit ornamentalem Beiwerk aus der organischen Natur zu schmücken, wie die Aegypter. Aus diesem Grunde wird griechische Architektur und griechische Kunst im allgemeinen ewig lebendig bleiben, während alle anderen Stile der Geschichte angehören.

Ich kann dieses interessante Thema nicht verlassen, ohne

eine andere Beobachtung von praktischer Verwendbarkeit hinzuzufügen.

Es ist vielfach versucht worden, die griechischen Formen zu erklären und durch Vergleichung ihrer geometrischen Projektionen nach genauen Messungen der besten griechischen Monumente ein Schema für dieselben zu finden.

Diese Versuche werden aber nie zum Ziele führen; denn wenn auch in der Mathematik gewisse Oberflächen als durch Umdrehung von Kurvenlinien entstanden gedacht werden dürfen, so gilt dies in demselben Maße weder für die Natur noch für die Kunst. Sehr schöne, natürliche sowohl wie künstliche Formen können ganz unschöne Durchschnitte ohne Verhältnis haben, und andererseits sehr schöne Durchschnittskonturen oder Projektionen durch Rotation sehr unglückliche Oberflächen erzeugen.

Die Natur arbeitet nicht nach Schablonen wie eine Drehbank; ihre Formen sind sämtlich dynamische Produkte, und nur durch die Wissenschaft, welche die wechselseitigen Wirkungen der Kräfte behandelt, dürfen wir hoffen, die Schlüssel einiger der einfachsten Naturformen zu finden. Was für die Natur gültig ist, findet auch für Kunstformen Anwendung, wenn sie, wie die Arbeiten der Griechen, durch organisches Leben beseelt sind. Die wohlbekannte Geschichte von der kolossalen Bronzefigur der Athene Promachos des Phidias, welche, solange sie im Atelier des Künstlers stand, von den Kritikern mißverstanden wurde, mag hier als Erläuterung des Vorstehenden erwähnt werden.

Wir gehen nun über zu dem zweiten Hauptmoment, nämlich zu den Materialien, aus welchen die Kunstgegenstände hergestellt werden. Doch liegt es nicht in unserem Plane, eine systematische Entwickelung dieser wichtigen Frage zu geben.

Wohl aber gibt sie Anlaß zu einer großen Anzahl sehr interessanter praktischer Hinweise, welche am besten ihren Platz bei der eingehenden Besprechung der verschiedenen Zweige der Kunst-

industrie finden werden, auf welche ich bei anderer Gelegenheit eingehen möchte. Alle speciellen Gesetze des Stiles, soweit er vom Material abhängig ist, lassen sich in folgendem zusammenfassen.

1. Stets dasjenige Material zu benutzen, welches sich für die jeweilig vorliegende Aufgabe am besten eignet.

2. Jeden möglichen Vorteil aus demselben zu ziehen, aber wohl die Grenzen zu beobachten, welche die dem Gegenstande zu Grunde liegende Idee bedingt, zu dessen Hervorbringung das betreffende Material verwendet werden soll.

3. Das Material nicht bloß als eine passive Masse, sondern als ein Mittel, als ein mitwirkendes Element der Anregung zur Erfindung zu betrachten.

Hieraus folgt, daß die Frage des Materials nicht getrennt werden kann von der Frage der bei der Behandlung desselben vorkommenden Manipulationen.

Die Bedeutung des Materials in der Stilfrage ist so groß, daß einige der hervorragendsten Kunstschriftsteller erklärt haben, daß es für sich allein das Wesen dessen ausmache, was Stil in der Kunst genannt wird.

So gibt beispielsweise Baron Rumohr in seinen italienischen Forschungen folgende Definition dieses Begriffes: „Stil ist ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht." Rumohr, Ital. Forschungen I, 37.

Derselbe Gedanke hat zu der Einteilungsart geführt, die wir gewöhnlich bei der Anordnung von Sammlungen für industrielle Kunst befolgen. Zumeist nämlich werden die Gegenstände daselbst nach dem Material in verschiedene Klassen eingeteilt.

Diese Art der Einteilung erscheint allerdings die natürlichste und jedenfalls bietet sie die größte Leichtigkeit; denn es ist mit

diesem System nicht leicht, den einzelnen Gegenständen unrichtige Plätze anzuweisen. Dasselbe wird daher immer das einfachste und vielleicht das beste für Gewerbesammlungen von vorwiegend praktischer Bestimmung bleiben.

Aber für idealere Sammlungen kunstindustrieller Werke, wo es sich mehr darum handelt, einen Ueberblick über Kunsterzeugnisse mit Rücksicht darauf zu gewinnen, welchen Stilen sie angehören, dürfte dieses System vielleicht minder angemessen sein.

Nehmen wir beispielsweise zwei Kunstindustrieerzeugnisse aus demselben Material und zwar Eisen.

Das eine derselben ist ein indischer Kettenpanzer und hat mit dem zweiten, einer indischen eisernen Vase, gewiß nichts anderes gemein, als daß sie beide aus demselben Material und in Indien gearbeitet sind.

Nehmen wir andererseits eine Thonvase, so ist dieselbe weit mehr mit der eben genannten eisernen in Form und Bestimmung verwandt, obgleich sie weder in Indien gearbeitet ist noch dasselbe Material mit ihr gemein hat.

Wiederum hat der Kettenpanzer seinerseits offenbar mehr Verwandtschaft im Stil mit einem Wollenrock, als mit der vorgenannten indischen Vase.

Das gewählte Beispiel ist frappant, doch gibt es eine große Zahl von Fällen, bei denen die 3 Einteilungsarten, welche wir für Kunstsammluugen anwenden, nämlich

1. das historische System,
2. das ethnographische System,
3. das materielle System,

zwar weniger willkürlich scheinen, aber in Wirklichkeit nachteiliger sind, indem Gegenstände getrennt werden, deren Verwandtschaft zwar weniger auffallend, aber deshalb nicht weniger wichtig oder interessant für die Stilfrage ist.

Dies sind keineswegs Spitzfindigkeiten, sondern Winke von durchaus praktischer Bedeutung.

Ehe wir weitergehen, muß ich auf einen Ausdruck zurückkommen, den ich wohl schon einige Male in diesem Vortrag gebrauchte, und zwar das Wort: Typus.

Typen sind, wie wir gesehen haben, ursprüngliche von dem Bedürfnis vorgeschriebene Formen, welche aber, je nach den bei ihrer Herstellung zur Verwendung kommenden Materialien, modifiziert werden.

Es ereignete sich nun sehr häufig, daß Aenderungen im Material und in der Art der Ausführung dieser Typen eintraten, dann wurden die sich hieraus entwickelnden sekundären Formen plastische oder malerische Behandlungen derselben.

Die Stile, welche aus diesen sekundären Behandlungen der Typen entstanden, waren gemischte Stile, welche die Einwirkungen der Stilbedingungen sowohl des ursprünglich als auch des später dafür verwandten Materiales und seiner Behandlungsweise an sich zeigten.

So findet es sich, daß ein und dasselbe Material, z. B. Metall, wo es in verschiedenen Perioden der Kunstentwickelung für verschiedene Typen verwandt worden ist, auch ganz verschiedenen Stilbedingungen zu folgen hat.

Andererseits sehen wir, daß Materialien von ganz verschiedenen Eigenschaften, wenn sie zur Herstellung derselben Typen gebraucht werden, sich einander, als die Verkörperer der gleichen Fundamentalgedanken, im Stile nähern.

So sehen wir, als Beispiel für den ersteren Fall, Bronzethüren in ihrer ältesten Behandlungsart als dünne mit Flächenornamenten dekorierte Bronzeplatten, welche hölzerne Thürflügel bekleiden.

In ihrer mehr entwickelten Form sind sie hohl und in Füllungen geteilt, wie hölzerne Thüren, so unter andern die Thüren des Pantheon und die des Remus in Rom, welche letztere eine vollständige Nachahmung einer Tischlerarbeit ist.

In diesem Stadium sind sie auch nach anderem Prinzip

ornamentiert. Solche Bronzethore gehören dann, dem Systeme, welches ich hier zu entwickeln versuche, entsprechend, derselben Klasse an wie hölzerne Thore und haben nicht mehr Verwandtschaft zu einer Bronzevase wie etwa eine Bronzemünze hat.

Eher noch sind sie mit dem Kettenpanzer verwandt in der allgemeinen Idee der Bekleidung.

Ein System der Klassifizierung, welches auf den Prinzipien begründet ist, die ich hier anzudeuten versuche, würde die ganze Kunstgeschichte umfassen. Es würde freilich aber Gegenstände zusammenbringen, die durch große Entfernungen von Zeit und Raum geschieden sind, z. B. den merovingischen und den byzantinischen Stil mit dem Stil der Kunstindustrie der Assyrer und der Griechen des heroischen Zeitalters. Der ganze Bereich der Kunstindustrie kann diesem vergleichenden Systeme entsprechend in vier Hauptklassen gebracht werden, je nach der Verwandtschaft gewisser Typen, die ihnen gemeinschaftlich sind.

Erste Klasse.

Sie umfaßt alle Dinge, welche ihre Typen in der Kunst oder Industrie der **Bekleidung** haben.

Die Weberei bildet zwar einen wichtigen Zweig dieser sehr ausgedehnten Klasse; letztere umfaßt aber außerdem noch eine große Anzahl anderer Vorkehrungen, gewisse Gegenstände mittels dünner Ueberzüge zu decken oder zu schützen.

Zweite Klasse.

Gegenstände, welche ihre Vorbilder in der **keramischen** Kunst haben. Wie die Weberei in der ersten, so bildet die Töpferei in dieser zweiten Klasse nur eine Abteilung, die eine Anzahl anderer Prozesse umschließt, welche in der keramischen Kunst ihren Ausgangs- oder Berührungspunkt haben.

Dritte Klasse.

Arbeiten, deren Typen in der **Holzkonstruktion** liegen. Auch hier müssen wir das Wort in seiner weitesten Bedeutung

nehmen, welche Konstruktionen mit umfaßt, die in Stein, Metall oder irgend einem anderen Material, aber nach dem Prinzipe der Holzkonstruktionen ausgeführt sind.

Die hohe Bedeutung der Formen, welche ihren Ursprung in Holzkonstruktionen haben, ist in der Geschichte der Architektur wohl bekannt; nicht dasselbe ist der Fall mit jenen Formen, die aus der textilen Kunst stammen.

Vierte Klasse.

Solche Arbeiten, deren Typen in der Steinkonstruktion und in der Stereotomie oder der Kunst, Formen aus harten Materialien zu schneiden, zu suchen sind.

Viele Formen sind Uebergangsformen; diese finden ihren Platz zwischen denjenigen Gegenständen, denen sie gemeinschaftlich angehören.

Der Korb ist z. B. ein in textiler Kunst ausgeführtes Gefäß; ein anderes Beispiel ist das chinesische Bambusgitter, ein wichtiges Element der Kunstindustrie in China. Es hält die Mitte zwischen Weberei (Matte) und Holzkonstruktion und ist der Typus für einige höhere Formen der antiken und mittelalterlichen Architektur sowohl, als auch der Metallotechnik. —

Andere Formen sind von kompositem Charakter. Dies ist namentlich der Fall mit den Werken der Architektur. Dieselben stellen Verbindungen von Elementen dar, die ihren Typen nach allen vier hier genannten Klassen angehören. Wir können sie demnach als eine fünfte Klasse bezeichnen.

Es hat den Anschein, als ob dieser Rahmen keinen Platz für Metallarbeiten ließe. Die Ursache hierfür liegt auf der Hand; Metall ist kein primäres Material, die Typen standen fest, ehe Metall für ihre Ausführung zur Verwendung kam.

Gehen wir nun sogleich, denn das Material ist überwältigend, zur Specifizierung jener Klasse über, welche zuerst erwähnt wurde, der:

Bekleidungskunst.

Es kann zweifelhaft sein, ob sie die älteste d. h. diejenige Klasse ist, in welcher die ersten Kunstversuche des Menschen gemacht wurden, aber unzweifelhaft hat sie eher als irgend eine andere die allgemeine künstlerische Erziehung beeinflußt, indem sie die ersten Motive für monumentale Dekoration lieferte. Wir werden sie zuerst unter diesem Gesichtspunkt betrachten, und sodann einige wenige Bemerkungen über ihre Anwendung für Kleider und andere häusliche Dienste hinzufügen.

Diese Klasse der Kunstindustrie hat die ersten Typen für ein Element der Architektur geliefert, welches nicht das am wenigsten wichtige unter den dreien ist, die das Wesen aller architektonischen Bildungen ohne Ausnahme sind und die den natürlichen Schutz des heiligen Symbols der Ansiedelung, Civilisation und Humanität, nämlich des Herdes oder des Feuerplatzes bilden.

Doch hier fühle ich mich gezwungen den Gang der Untersuchung durch einige kurze Bemerkungen über die konstituierenden Teile architektonischer Konstruktion zu unterbrechen. Es sind deren vier, nämlich

1. der Feuerplatz als der Mittelpunkt,
2. das schützende Dach,
3. die Umzäunung,
4. die Substruktion.

Der Herd oder Feuerplatz ist das erste moralische Element der Architektur. Um den Herd versammelten sich die ersten Familien; der erste Keim der menschlichen Gesellschaft bildete sich am belebenden und nährenden Feuer. Hier wurden die ersten Bündnisse und socialen Ordnungen geschaffen, die ersten religiösen Ceremonien ins Leben gerufen. Der Altar, dieses frühe Symbol der Religion, war und ist noch jetzt nichts als ein heiliger Feuerplatz.

Der Herd ist das einzige architektonische Element, welches für sich dasteht und eine Bedeutung hat ohne das gleichzeitige Vorhandensein anderer Konstruktionen, ohne den Schutz eines Daches, ohne Umwallung, ohne auf Terrassen und Sockeln erhoben zu sein. Er stellt daher an sich selbst die Grundidee einer gewissen wichtigen Klasse von Gebäuden dar, namentlich solcher, welche wir mit dem Ausdruck Monumente im engeren Sinne bezeichnen.

Der Herd oder sein höchster Ausdruck, der Altar, wird für uns im folgenden den Kardinalpunkt bilden, auf den sich alles übrige bezieht.

Um den Feuerplatz herum sind drei andere architektonische Elemente gruppiert, welche sozusagen die schützenden Negationen der drei Naturelemente bilden, die der Flamme des Herdes feindlich sind. Diese Verteidiger des Herdes sind das Dach, die Umzäunung und die Substruktion oder, wie wir sie nennen wollen, die Terrasse.

Die Kombinationen, welche aus der gewöhnlichen Anwendung dieser geschützten und schützenden Teile eines Gebäudes hervorgehen, sind mannigfaltig und sehr verschieden, je nach den besonderen Bedingungen, unter denen sie eintreten. Es kam vor, daß unter gewissen Umständen einige dieser konstituierenden Teile mehr entwickelt wurden, andere nur symbolisch erhalten blieben. Ich werde ein anderesmal Gelegenheit finden, hierauf zurückzukommen.

Jeder der obenerwähnten konstituierenden Teile eines Gebäudes kann mit Recht als die besondere Domäne eines der vier verschiedenen Zweige der Kunstindustrie angesehen werden.

Die keramischen und hernach die metallotechnischen Künste können um den Herd herum gruppiert werden, als den Repräsentanten und Mittelpunkt des häuslichen Lebens.

Die Ingenieur- und Maurerkunst fanden ihre Specialität

in der Substruktion, die Zimmerei im Dachstuhl und seinem Zubehör. Aber welches technische Fach knüpft sich in seiner Entwickelung ganz besonders an jenen Teil der architektonischen Konstruktion, welche ich zuvor die Umzäunung nannte? Kein anderes als das der Matten- und Teppichbereiter. —

Diese Behauptung, welche vielleicht befremdet, muß gerechtfertigt werden. Es ist eine Thatsache, daß die ersten Versuche der Kunstindustrie, welche gemacht wurden und, wie wir beobachten können, noch heutzutage von menschlichen Wesen auf der ersten Stufe der Civilisation gemacht werden, Decken und Matten sind. Man hat beobachtet, daß dieser Teil der Industrie von Stämmen ausgeübt wird, die noch keine Ahnung von Kleidung besitzen. Sie wenden die rohen Produkte ihrer textilen Kunst für ihren Schutz gegen die Feuchtigkeit des Bodens und die Trennung ihres Eigentums von fremdem Gute an. Als die ersten rohen Versuche dieser Art sind vielleicht die Zäune, oder geflochtenen, in den Boden gerammten Zweige zu betrachten. Es gibt in der Völkergeschichte sogar ein Beispiel von einem Volke, welches eine ganz ansehnliche ornamentale Kunst ausbildete, ja sogar eine Art Architektur besitzt, dessen architektonische Ornamente aber nichts als reichlich skulpierte und bemalte Zäune und Zaunpfähle sind. Es sind dies die Neuseeländer. Ihre Civilisation gerät auf einer sehr frühen Stufe ihrer Entwickelung ins Stocken, ähnlich wie die der Chinesen, nur daß diese schon weiter waren, als sie zu stagnieren begannen.

Der zweite Schritt war, Matten von Baumbast zu machen; dann machte man Versuche im Weben mit Gras und faserigen Pflanzenteilen u. s. f.

Die Anwendung von Teppichen oder ihren natürlichen Vorbildern, dem Fell von Tieren und Baumrinde, sowie Hecken behufs der Raumtrennung und des Schutzes gegen Wetter und Feinde ging derjenigen von Steinmauern oder Holzwänden weit voraus.

Und da die Geflechte und Teppiche die ursprünglichen Raumtrennungen bildeten, so ist es natürlich, daß diese Produkte industrieller Kunst einen großen Einfluß auf die weitere Entwickelung und Dekorierung der Wände bewahrten, selbst als die letzteren in der Folgezeit massiv ausgeführt wurden. Die Teppiche sind die sichtbaren Wände; was hinter ihnen ist, hat nichts mit der Idee der Raumtrennung zu thun. Die dicken Steinmauern sind nur notwendig mit Rücksicht auf andere sekundäre Zwecke, wie z. B. den, den Wänden Stärke, Dauer, Sicherheit &c. zu verleihen.

Wo diese Nebenabsichten nicht verfolgt wurden, da blieben die Teppiche die alleinigen Raumtrennungen, und selbst wo Mauern notwendig wurden, bildeten sie doch nur die inneren Stützen der wahren Wandrepräsentanten, nämlich der bunten Teppiche und Decken. Daher rührt es, daß die ältesten Ornamente der Architektur meist von Geflechten und Geweben hergeleitet werden können, welche die natürlichen und anmutigen Produkte des Spinnens und Webens mit natürlichen Stoffen verschiedener Farben sind. —

Wir haben in der deutschen Sprache ein Wort, welches den sichtbaren Teil des Raumabschlusses bezeichnet: die Wand, ein Wort, welches dieselbe Wurzel und fast dieselbe Bedeutung hat wie Gewand, das einen gewobenen Stoff bezeichnet. Der konstruktive Teil des Raumabschlusses hat einen anderen Namen, wir nennen ihn Mauer. Dies ist sehr bezeichnend. Die Bedeutung der idealen Repräsentanten des Raumabschlusses blieb die nämliche, selbst als die traditionellen Matten und Teppiche außer Gebrauch kamen und durch andere Wandbekleidungen ersetzt wurden.

Der erfinderische Instinkt der Menschheit war unerschöpflich in der Erfindung neuer Wandbekleidungen und sehr verschiedene Ursachen bewirkten diese Neuerungen. Bald war Sparsamkeit, bald Luxus, bald Kälte, bald Dauerhaftigkeit das bewegende Prinzip zu

neuen Erfindungen. Jeder Industriezweig wurde zu diesem Zwecke aufgeboten. Eines der ältesten und wichtigsten Ersatzmittel wurde von den Maurern erfunden, die Bekleidung der Wände mit Stuck.

Sie gab den Anlaß zur Entwickelung der Malerei als einer unabhängigen Kunst. Wir werden später sehen, daß die Wandmalerei seit den ältesten Nationen bis zu den Römern der Spätzeit nie ihren Ursprung verleugnete und daß dies sogar noch für das Mittelalter gilt. Die Keramik lieferte einen anderen Ersatz für die ursprünglichen bunten Teppiche. Es sind dies die glasierten Ziegel. Die Erfindung derselben gehört wahrscheinlich dem Genie der Assyrer an; es scheint mir sogar vermutlich, daß das Streben, die Ziegel zu glasieren, welche gewöhnlich in ungebranntem Zustande verwendet wurden, zur Erfindung des gebrannten Ziegels geführt habe. Ich hatte Gelegenheit, die assyrischen glasierten und ornamentierten Ziegel, welche Mr. Botta von Chorsabad nach Paris gebracht hat, genau zu untersuchen; ich machte an ihnen folgende Beobachtungen:

1. Sie waren sehr unvollkommen gebrannt, und blieben unmittelbar hinter der dünnen, sie bedeckenden Glasur ganz ungebrannt;

2. diese Glasuren sind sehr schmelzbar und weich;

3. die Ornamente, welche darauf gemalt und mit einem sanften Feuer fixiert sind, durchschneiden die Ziegelfugen ganz unregelmäßig und die ornamentalen Linien stehen in keinerlei Beziehung zur Mauerkonstruktion;

4. Die Glasur bedeckt nur eine Seite der Ziegel, aber die Farbe ist an einigen Punkten über die Kanten der Ziegel hinabgeflossen, was beweist, daß die letzteren horizontal gelegt wurden, als sie an ihrer Außenseite mit Emailfarben bemalt wurden.

Die Konsequenz dieser Beobachtungen ist, daß die alte assyrische Methode der Anwendung glasierter Ziegel nichts gemein hat mit der neueren Erfindung, Ornamente mit Ziegeln

verschiedener Farbe zusammenzustellen, welche letztere eine Art Mosaik ist. Das konstruktive Prinzip wurde von den Assyriern nur an den Basamenten der Gebäude als Wanddekoration angewendet.

Die zweite Konsequenz ist die, daß die Ziegelsteine wahrscheinlich in ihrer bestimmten Lage durch ein Feuer gebrannt wurden, welches im Raume selbst gemacht wurde, nachdem sie auf dem Boden gemalt und dann in ungebranntem Zustand an ihren Platz gesetzt worden waren. Derselbe Prozeß, die Ziegel an der am Gebäude ihnen bestimmten Stelle selbst zu brennen, ist auch an einigen schottischen Gebäuden beobachtet worden.

Ein anderer Ersatz der Draperien als Wanddekoration ist die Holzvertäfelung der Wände. Hierzu kommt noch ein anderer, welcher der reichste ist und nur an Tempeln und königlichen Gebäuden angewendet wurde, nämlich die Bedeckung der Wände mit metallenen, bisweilen sogar mit goldenen Platten, welche an der Mauer selbst oder am obengenannten Holzgetäfel befestigt wurden.

Schließlich sind die Platten von Granit, Marmor, Alabaster, Porphyr und anderen harten oder kostbaren Steinen zu nennen, womit in Assyrien, Persien und Aegypten und selbst Griechenland die Mauern oft bekleidet wurden.

So heterogene Materialien und Prozesse, die für die Bekleidung und Dekorierung der Wand benützt wurden, riefen natürlich ebensoviele Variationen des Stiles hervor, aber diese Mannigfaltigkeit an neuen künstlerischen Motiven entwickelte sich innerhalb der Grenzen, welche durch den alten traditionellen Typus gegeben und vorgeschrieben waren, der der gemeinsame Ursprung aller neuen Erfindungen blieb. Malerei und Plastik in Holz, Stucco, Terracotta, Metall und Stein blieben von jenem Stil abhängig, welcher den textilen und gestickten Werken eigentümlich war.

Die Ornamentik und die Architektur selbst in ihren allgemeinen Zügen waren bis zu den Römern dem Prinzip der Bekleidung unterthan. Ein unermeßliches Material für Vergleichungen liegt hier vor uns, das fast unberührt geblieben ist. Denn kein Schriftsteller über Kunst im allgemeinen oder Architektur im besonderen hat bis jetzt dieser Frage die gebührende Aufmerksamkeit gezollt. Sie hier in allen ihren Konsequenzen zu verfolgen, würde eine Aufgabe sein, welche meine Kräfte weit überschritte, auch abgesehen davon, daß meine Zeit es nicht erlauben würde.

3. Ueber architektonische Symbole*).

Die Architektur ist eine reine Kunst der Erfindung, denn für ihre Formen gibt es keine fertigen Prototypen in der Natur, sie sind freie Schöpfungen der menschlichen Phantasie und Vernunft. Mit Rücksicht hierauf könnte man sie für die freieste aller Künste der Darstellung ansehen, wenn sie nicht von den allgemeinen Naturgesetzen und den mechanischen Gesetzen des Materials im einzelnen durchaus abhängig wäre: denn welchen Gegenstand der architektonischen Kunst wir auch betrachten mögen, die erste und ursprüngliche Conception derselben wird immer aus der Befriedigung irgend eines materiellen Bedürfnisses, vornehmlich desjenigen des Obdaches und des Schutzes gegen die Unbilden des Klimas und der Elemente oder andere feindliche Mächte entstanden sein; und da wir solchen Schutz nur durch feste Verbindungen von Materialien, die uns die Natur bietet, erhalten können, so sind wir bei derartigen Konstruktionen genötigt, die statischen und mechanischen Gesetze streng zu berücksichtigen.

Diese materielle Abhängigkeit von natürlichen Gesetzen und Bedingungen, welche überall und zu allen Zeiten dieselben bleiben, gibt den Werken der Architektur einen gewissen Charakter der Notwendigkeit und läßt sie bis zu einem gewissen Grade als Werke der Natur selbst erscheinen, jedoch als solche, welche die Natur durch das Medium von vernunftbegabten und willensfreien Wesen erschafft. Die Werke der Architektur erzählen die

*) Vorlesung, gehalten in London 1854.

Naturgeschichte der Menschheit ebenso treulich, wie die Muscheln und Korallenbäume von den niederen Organismen, die sie einst bewohnten, Nachricht geben.

Das Studium der Werke und der Geschichte der Architektur gibt uns Einsicht von den folgenden sehr überraschenden Thatsachen bezüglich der Entwickelung dieser Kunst. —

1. Für keinen unabhängigen Architekturstil läßt sich ein Zustand der Kindheit und allmählichen Entwickelung feststellen; jeder ist ausgewachsen aus seinem eigenen Prinzip entstanden. Die frühesten Architekturstile waren die vollkommensten, wenigstens was die Reinheit im Ausdruck des Prinzips betrifft, das sie darstellten. —

2. Die meisten derselben sterben eines plötzlichen und gewaltsamen Todes infolge einer großen socialen Revolution und des Sieges eines neuen Prinzipes.

3. Die griechische Architektur allein scheint eine Ausnahme zu machen, da ihre vollste Entwickelung nicht in den Beginn ihres Bestehens fällt, aber dies nur infolge der endlichen Lösung des Problems, eine Versöhnung zwischen zwei Prinzipien herzustellen, welche lange zu einander in Opposition standen und die beiden Hauptstämme der hellenischen Rasse, die Dorier und die Jonier, voneinander trennten.

Aber für jeden der beiden Stile, den dorischen wie den jonischen, für sich betrachtet, gilt, was unter 1. behauptet wurde; ein jeder von ihnen besaß seine eigene, individuelle Vollendung seit dem Beginne seines Bestehens.

4. Die griechische Architektur ist die einzige, welche eine Ausnahme von dem unter 2. Gesagten macht; sie erlebte ihre Wiederauferstehung und wird auch in ihren Prinzipien nie sterben, weil sie auf der Natur begründet sind, eine allgemeine und absolute Wahrheit enthalten, und zu uns in einer Sprache reden, die jederzeit und überall durch sich selbst verständlich ist, da sie die der Natur ist.

Ich werde im Verlaufe meiner Vorträge versuchen, diese Sätze zu beweisen. —

Was den ersten derselben betrifft, so muß daran erinnert werden, daß die Geschichte der Architektur nicht auf demselben Punkte beginnt, wie die Geschichte des Hausbaues und der Ingenieurkunst. Wir finden Nationen in einem Zustand von hoher politischer und praktischer Entwickelung, welche gar keine Geschichte der Architektur besitzen.

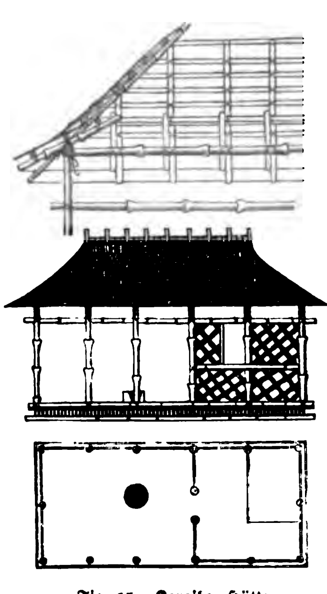


Fig. 15. Karaiben-Hütte.
(Aus des Verfassers „Stil“ II. S. 263. 2. Aufl.)

Diese Karaibenhütte ist ein Beispiel eines Hausbaues, der in seiner Gesamtheit wie in seinen Teilen dem Zwecke, zu dem er errichtet wurde, und selbst den Gesetzen der Statik und Proportionen, durchaus entspricht. Aber jedes Glied ist nur zufällig thätig, es wurde nicht eigens für die Funktion, die es verrichtet, gebildet. Die Säulen sind nichts anderes als Baumstämme. Die Wandteilungen sind Matten, welche zwischen den Bäumen aufgehängt sind. Das Ganze hat nichts mit der Architektur als Kunst gemein, und kann unsere Aufmerksamkeit nur als ein höchst elementares Schema der Dachkonstruktion in Verbindung mit Matten als dem Elementarschema für vertikale Teilungen beschäftigen.

Es könnte scheinen, daß der nächste Schritt zur Architektur als Kunst in einem Modellieren und Zuschneiden natürlicher und

formloser Materialien zu regelmäßigen Formen bestanden habe, wie sie von den statischen und anderen materiellen Bedingungen vorgeschrieben sind, die jeder Teil des Ganzen zu berücksichtigen hat, sowie in einem Zusammenfügen dieser Teile zu einer Struktur. Aber wir finden kein Beispiel eines Konstruktionsstiles, der auf diesem Punkt der Entwickelung stehen geblieben wäre, ausgenommen in unseren Zeiten der rein praktischen und kommerziellen Tendenz.

Vor Alters hatte man wahrscheinlich weniger praktische, aber gewiß mehr poetische Eigenschaften.

Man konnte sich nicht enthalten, den Marmor- und Granitblöcken, bei ihrer Bereitung und Modellierung zu Cylindern und prismatischen Stücken für die Verwendung bei den Tempeln und anderen architektonischen Werken, eine Art plastischen Lebens zu verleihen. Man ließ sie ihre Geschichte, die Gründe ihres Daseins, die Richtung und Gewalt ihrer Thätigkeit, die Rolle, welche sie im ganzen Werke zu spielen hatten, und ihre gegenseitigen Beziehungen erzählen. Man ließ sie endlich auch erzählen, für welchen Zweck das ganze Gebäude errichtet war.

Diese Erzählungen geschahen durch eine Sprache charakteristischer, teils bloß gemalter, teils erst skulpierter, dann gemalter Formen, die auf den Oberflächen der nackten schematischen Teile der Konstruktion ausgeführt waren; und diese symbolische Sprache wurde für diesen Zweck schon fast vollständig durch die Kunstindustrie vorbereitet gefunden, welche, wie man wissen muß, schon einen hohen Grad technischer und selbst künstlerischer Vollendung erreicht hatte, lange bevor man an den Bau von Monumenten dachte.

Auf diese Weise war jene Sprache dem allgemeinen Verständnis schon zugänglich gemacht worden und dies umsomehr, als die meisten der verwendeten Symbole von Analogieen der Natur entlehnt oder abgeleitet waren und deshalb für jedermann selbstverständlich sind, der einiges Gefühl für Naturformen und deren dynamische Bedeutung hat.

Doch gibt es noch andere und für die allgemeine Gestalt und Anlage der Monumente zum Teil sehr wichtige Formen, welche nicht direkt von der Natur entlehnt wurden, sondern von Reminiscenzen aus den ersten Stadien der Gesellschaft und der socialen Ordnung, oder von alten traditionellen Konstruktionstypen, oder endlich von industriellen Erzeugnissen, die in den vorarchitektonischen Zeiten mit dem Haushalt und dem Hausrat in Zusammenhang gestanden waren. —

Eine dritte Klasse von Symbolen, die verwendet wurden, bezieht sich nur auf die besondere Bestimmung des Gebäudes, auf den Gott des Tempels oder dessen Gründer.

Die Griechen verwendeten diese Symbole gewöhnlich in einer Weise, die keines Schlüssels bedarf, nämlich so, daß sie zugleich eine statische und mystische Bedeutung hatten; z. B. ornamentierten sie das Glied, dessen statische Funktion gewöhnlich durch einen Laubkranz symbolisiert wird, mit Lorbeerblättern für Apollo, mit Weinblättern für Bacchus, mit Myrtenblättern für Venus. Die statische Bedeutung des Symboles blieb auf diese Weise unverändert durch die besondere Bedeutung, die ihm gegeben wurde.

Nicht dasselbe fand bei den Aegyptern und Assyrern statt, weil ihr Symbolismus nur für die Dauer der jeweilig herrschenden socialen Prinzipien gültig war.

Ich werde nun einige Beispiele von Symbolen, die in der Architektur verwendet werden, anführen, um ihre Bedeutung, ihre Kraft des Ausdrucks, sowie ihren Gebrauch darzulegen. Doch werde ich dies hier nur thun, soweit es nötig ist, um das Vorausgeschickte zu erläutern, indem ich eine mehr systematische Erklärung der in den verschiedenen Architekturstilen gebrauchten Formen auf die nächsten Vorlesungen verspare.

Den Anfang wollen wir mit Beispielen von traditionellen, an alte Konstruktionen erinnernden Symbolen machen, weil sie den größten Einfluß auf die allgemeine Gestaltung der Monumente hatten.

Der Feuerplatz ist der erste Embryo der socialen Niederlassung. Um den Feuerplatz herum versammelten sich die ersten Familiengruppen, hier wurden die ersten Bündnisse geschlossen und die ersten religiösen Handlungen vollzogen. Der Feuerplatz ist das heilige Centrum und der Fokus, auf den sich, während aller Entwickelungsperioden der Gesellschaft, die verschiedenen Teile und Abteilungen einer Niederlassung beziehen. Noch heute ist er der Mittelpunkt unseres häuslichen Lebens, und in seiner höheren Bedeutung als Altar der Mittelpunkt unserer religiösen Einrichtungen. Er ist das Symbol der Civilisation und Religion und durch eine altarförmige Ausbildung wird ein Gegenstand als heilig symbolisiert. Durch Erhebung eines Gebäudes oder eines Monumentes auf ein altarförmiges Piedestal oder Basament, wird es als geweiht bezeichnet.

Das gegiebelte Dach ist das allgemeine Symbol für Göttlichkeit und das Atribut der Heiligtümer und Götterwohnungen. Nur zuletzt wurde es auch der Schmuck der königlichen und kaiserlichen Paläste, als die königlichen und kaiserlichen Persönlichkeiten göttliche Ehren beanspruchten. Den einzigen Teil im ägyptischen Tempel, der gegiebelt ist, finden wir in dem kleinen *σηκός* oder Heiligtum, das den heiligen Repräsentanten des Gottes birgt; während die übrigen Teile des Gebäudes, die nur die Anbauten des Tempels für den Dienst der Priester und der Gläubigen darstellten, wie wir noch sehen werden, mit flachen Dächern bedeckt waren.

Dasselbe ist in Assyrien der Fall, wo das gegiebelte Sanktuarium in einer Diminutivgestalt auf der Spitze der höchsten Terrasse des assyrischen Palastes stand.

Nach Analogie der gegiebelten Bundeslade hatte auch der große Tempel Salomos die nämliche Giebelform.

Die heilige Kaaba oder Gruft Mohameds ist gegiebelt. Sie ist der einzige Tempel der Mohammedaner, da die Moscheen nicht Tempel, sondern nur Häuser für das Gebet und die Predigt sind.

Der Giebel ist auch am griechischen Tempel das Symbol der Gottheit, aber hier erscheint er in seiner vollsten Entwickelung, nicht mehr wie in Aegypten durch Vorbauten versteckt noch wie in Assyrien als ein kleiner Krönungsschmuck auf der Spitze des ungeheuren Terrassenbaues; der griechische Giebel beherrscht seine Umgebung und bildet das wichtigste Element der architektonischen Ordnung.

In den früheren Epochen der griechischen Geschichte war es gesetzlich verboten, Giebeldächer für Privathäuser anzuwenden, und dieser Schmuck wurde nur für andere öffentliche Bauten angewendet, vorausgesetzt, daß sie irgend einer Gottheit geweiht waren.

Dasselbe fand bei den Römern statt.

Das Giebeldach bewahrt einen Teil seiner Bedeutung auch in der mittelalterlichen Architekur, wiewohl es in dieser auch für Privatgebäude angewendet wurde.

Einige der wichtigsten konstruktiven Symbole in der griechischen Architektur sind der elementarsten Zusammensetzung eines hölzernen Giebeldaches entnommen. Die Griechen betrachteten diese elementaren Konstruktionen gleichsam als Gegenstände der Natur, und verwerteten sie in derselben symbolischen Weise wie animalische und vegetabilische Formen.

Ein anderes, sehr wichtiges Symbol, welches im griechischen Ornament eine große Rolle spielt, leitet seinen Ursprung von der elementaren Herstellungsart der **Raumteilungen** und **Plafonds** durch **Segeltücher** und **Matten** ab. Nicht nur die Mauern und Raumteilungen, sondern auch die Decken und Unterzüge, welche letztere trugen, wurden durch Ornamente symbolisch geschmückt, welche an die Werke textiler Kunst erinnerten.

Diese Art, die Idee des Schwebenden, Aufgespannten symbolisch zu veranschaulichen, ist so bezeichnend und selbstverständlich, als wenn sie der Natur selbst entlehnt wäre. In der That würde es schwer fallen, irgend ein Symbol der wirklichen Natur

für diese Idee zu finden, welches dieselbe allgemeine Verwendbarkeit und denselben Wert hätte; jedes andere Ornament würde an dieser Stelle weniger ausdrucksvoll sein oder gar nichts bedeuten.

Der textilen Kunst entnommene Symbole wurden ferner häufig verwendet, um einen Verband, die Anheftung eines Teiles an einen anderen zu bezeichnen; ein solches Symbol charakterisiert den angehefteten Teil als bloße Zugabe und nicht als struktiven Teil.

Endlich waren solche Symbole für die Ornamentierung der Fußböden am Platze.

Wir gehen nun zu einigen der Natur entlehnten Symbolen über.

Die meisten der von den Griechen so vielfach und so vorteilhaft für die Dekoration der konstruktiven Teile ihrer Gebäude verwendeten Symbole, welche dazu bestimmt waren, um die Funktionen der ersteren zum Ausdruck zu bringen, sind den analogen Formen der Natur entnommen. Welche Prinzipien befolgten sie nun bei der Wahl und der Anwendung derartiger Symbole?

1. Sie übertrugen die Kopie des Naturgegenstandes, der die Analogie für die darzustellende Idee bot, nicht in allen seinen zufälligen Details auf diese, sondern ließen alles weg, was für deren Bezeichnung überflüssig war.

2. Sie wichen von den Originalen in jenen Einzelheiten ab, welche die Deutlichkeit des Symbols beeinträchtigen konnten, und setzten solche Teile eines Organismus zusammen, welche zum Ausdruck der Idee genügten, indem sie es als unnütz und verwirrend ansahen, das Urbild in allen seinen Teilen nachzuahmen. Der Fuß eines Stuhles wurde z. B. als Fuß eines Tieres gestaltet, um das Aufrechtstehen und die Beweglichkeit desselben auszudrücken.

Ein anderes Beispiel ist, daß sie die natürlichen Farben der nachgeahmten Gegenstände änderten, indem sie an den davon

entlehnten Symbolen konventionelle Farben gebrauchten, ausgenommen in solchen Fällen, wo die Farbe des Vorbildes selbst die Analogie darbot, nach welcher sie suchten. In allen anderen Fällen hätte die natürliche Farbe des Gegenstandes eine doppelte Auslegung zugelassen.

3. Sie abstrahierten vom Material des Urbildes ebensowohl als von dem des Gebäudes, welches, wohlverstanden, ganz mit Farben bedeckt war.

Vermöge dieser Abstraktion war es ihnen gestattet, aus den Abbildern zarter Blätter die Symbole eines Konflikts zwischen zwei mechanischen Kräften zu machen, und selbst eine Stufenleiter für den Nachdruck der Aktion eines Konstruktionsteiles durch den Krümmungsgrad herzustellen, welchen die elastischen Linien des Blattrandes von der Hand des Bildhauers oder Malers erhielten.



Eines der wichtigsten Symbole in der Architektur ist das *κῦμα* (*κυμάτιον*), welches die Ideen des Abschließens, Empfangens und des Konfliktes zwischen zwei Kräften in sich schließt*).

Nehmen wir das Schema eines aufrechtstehenden Blattes mit einer beliebigen, der Natur entlehnten Profilierung an. Das Blatt habe einen kräftigen Rand und eine Rippe in der Achse.

---

*) In der Theorie des kyma stimmt der Verfasser so ziemlich mit Böttichers Tektonik überein, weshalb wir auch auf die entsprechenden Figuren in Böttichers Atlas Tafel I. und II. hinweisen. Immerhin legt der Verfasser diesen dekorativen Symbolen eine andere Bedeutung hinsichtlich ihres Zusammenhanges mit dem ganzen Bau bei, als Bötticher, und dies ist ein Punkt, worin seine Lehre sich prinzipiell von der des letzteren unterscheidet. In einem nachgelassenen Fragment einer Kritik von Böttichers Tektonik, äußert sich Semper wie folgt: „Ich gebe zu, daß die einzelnen dekorativen Symbole nicht statisch wirklich fungieren, aber es ist unrichtig, daraus zu folgern, daß sie angelegt und von außen angefügt erscheinen. Es ist merkwürdig, wie Bötticher alles darauf anzulegen scheint, die Griechen herunterzusetzen. Die ägyptische Kunst hat dies im stärkeren Maße gethan" (was Bötticher der griechischen imputiert).

Eine Reihe solcher Blätter befestige man mit einem Band an den Rand eines freiliegenden oder unbedeckten Strukturteiles, so hat man das Symbol für die aufrechte Stellung, den freien Abschluß eines solchen.

Ein in dieser Weise symbolisch geschmücktes Werkstück kann nie anders, denn als frei aufragendes, unbelastetes Glied angewendet werden. Als Beispiel eines solchen sei die Bekrönung (sima) eines dorischen Tempelgiebels erwähnt.

Legen wir nun aber eine leichte Last auf eine solche Blattreihe, z. B. eine Platte (abacus), so werden die Blattspitzen sich ein wenig nach vorn hinabneigen.

Noch mehr belastet würden die Blätter sich noch mehr biegen und sich mit ihren Spitzen zu ihrem unteren Teile herabneigen und so fort.

Bisweilen dachte man sich zwei Blätter übereinandergelegt und einen doppelten Kranz bildend; diese Annahme änderte die Art der Bildung der elastischen Kurven nicht, welche aus ihrer Belastung entstanden. —

Es ist leicht einzusehen, wie es möglich war, durch dieses einfache Symbol eine ideale, zugleich aber sehr genaue Skala des Verhältnisses zu bilden, in welchem ein Teil der Konstruktion als von dem andern belastet gedacht wurde, oder in welchem derselbe Teil fähig war, einer Last Widerstand zu leisten.

Es gab zugleich die Mittel an die Hand, die realen Kräfte und materiellen Proportionen der nackten Strukturteile für jede beabsichtigte musikalische Wirkung anders erscheinen zu lassen und abzutönen.

Das Zierglied, welches aus der plastischen Ausbildung dieses Symbols hervorging, wird das dorische Kyma genannt, und obwohl es vielleicht das sprechendste unter allen Symbolen ist, die ähnliche Funktionen ausüben, wurde es doch in keinem der späteren Stile aufgenommen.

Die Blätter waren ebensowohl an diesen wie an allen ähn-

lichen Ziergliedern der antiken Architektur überhaupt bloß durch Malerei, oder durch Skulptur und Malerei, in konventionellen Farben (rot und blau, getrennt durch goldene Stege, die Zwischenräume grün) dargestellt.

Die Kurven wurden aus freier Hand nach dem Gefühl des Architekten hergestellt; eine mechanische Konstruktion der an griechischen Monumenten wahrnehmbaren elastischen Kurven ist nicht denkbar.

Kehren wir noch einmal zu unserem belasteten Blattkranz zurück und sehen wir, was erfolgt, wenn er noch mehr belastet wird. — In einem gewissen Moment der zunehmenden Belastung werden die Blätter in der Mitte knicken oder wenigstens eine scharfe Biegung annehmen und der herunterhängende Teil wird den unteren bedecken und in einer gewissen elastischen Linie von großer Widerstandskraft auswärts gebogen sein. Dies wird um so eher geschehen, je dicker und rippenreicher die angenommenen Blätter sind, wie z. B. die Blätter von Wasserpflanzen. In diesem Stadium bilden sie jenes Profil, das wir an den dorischen Kapitälen und anderen Ziergliedern der nämlichen Gestalt an dorischen sowohl wie an anderen antiken Gebäuden wahrnehmen. Sie sind oder waren früher alle mit jener Art Ornament geschmückt, das wir sehr unkünstlerisch Eierstab nennen, dessen erstes Schema nach der Analogie von Wasserblättern gebildet ist, welche mit ihren umgebogenen Spitzen zu ihren unteren Teilen zurückkehren und im Profil eine konvexe Kurve bilden. Der griechische Name für dieses Glied ist Echinos; er symbolisiert einen sehr mächtigen Konflikt zwischen zwei Kräften, die einander Widerstand leisten. — Er hat unter den Griechen wie unter den Römern, wie auch in den verschiedenen Perioden der modernen Architektur viele Variationen durchgemacht; die meisten der späteren Aenderungen sind ohne Rücksicht auf den Ursprung und den beabsichtigten Ausdruck dieses Symboles vorgenommen worden. —

Eine andere Variation desselben Symbols, welches einen Konflikt bezeichnet, ist das sogenannte umgekehrte kyma oder Karnieß, bei den Griechen das lesbische Kyma. Es besteht gleichfalls aus einer Doppelreihe von Wasserblättern einer anderen Art, deren gebogene Teile im Durchschnitt eine komponierte, halb konkave und halb konvexe, Kurve bilden, mit dem konkaven Teile unten. Das Glied, welches aus der plastischen Ausbildung dieses Symbols entsteht, war bei den jonischen Architekten sehr in Gebrauch; es ist weit weniger ausdrucksvoll, als die beiden anderen genannten Symbole. Auch an den Ziergliedern dieser Gattung fehlte das Blattornament niemals, und wo es fehlt, da dürfen wir sicher sein, daß es einst darauf gemalt war und jetzt verschwunden ist. Dies gilt wenigstens mit voller Gewißheit für die griechischen Monumente aller Perioden.

Wenn die nämliche Kurve umgekehrt vorkommt, eine Form, welche wir das aufrechte kyma nennen, so haben wir es natürlich mit der plastischen Ausbildung eines Symbols von ganz anderer Bedeutung zu thun.

Da es meine heutige Absicht aber nur war, an einigen Beispielen die Art der Symbolisierung von Architekturteilen darzustellen, so will ich auch eine Erklärung der übrigen Teile der griechischen Architektur, in ihrer Gesamtheit wie im Einzelnen, auf eine andere Vorlesung versparen.

---

4. Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*).

Die reiche und präcise Sprache der Hellenen hat dasselbe Wort zur Bezeichnung des Zierates, womit wir uns und die Gegenstände unserer Neigung schmücken, und der höchsten Naturgesetzlichkeit und Weltordnung.

Dieser tiefe Doppelsinn des Wortes *κόσμος* ist gleichsam der Schlüssel hellenischer Welt- und Kunstanschauung. Dem Hellenen war der Schmuck in seiner kosmischen Gesetzlichkeit der Reflex der allgemeinen Weltordnung, wie sie uns in der Erscheinungswelt den Sinnen faßlich entgegentritt, er galt ihm als allgemein verständliches, sich selbst erklärendes Symbol der Naturgesetzlichkeit auch in der bildenden Kunst, das besonders in der vorzugsweise kosmischen Kunst, der Architektur, überall als wesentliches Element der formellen Ausstattung erscheint. Die Aesthetik der Hellenen, soweit sie das gesetzliche des Formell-Schönen betrifft, fußt auf den einfachen Grundsätzen, die beim Schmücken des Körpers in ursprünglichster Klarheit und Faßlichkeit hervortreten.

Indem ich den Schmuck, in dieser kosmischen Bedeutung aufgefaßt, zum Gegenstande des heutigen Vortrags wähle, glaube ich vor allem mich vor dem Anscheine verwahren zu müssen, den hier versammelten hochgeehrten Damen irgend Winke oder Anweisungen über eine Kunst geben zu wollen, in der sie durch die Natur von Kindheit an Meisterinnen sind, da ich vielmehr für mich als Architekten dasjenige als Norm und Gesetz erkenne, was,

*) Zuerst erschienen bei Meyer u. Zeller, Zürich 1856.

nach meiner Ueberzeugung, vornehmlich durch den zarteren Sinn des schönen Geschlechts aus dem Chaos dessen, was ein noch roher und über sein eigenes Streben in Unklarheit begriffener Bildungstrieb erfand, im Laufe der Zeiten zur Kunstform erhoben wurde und sich nach Prinzipien regelte.

Zugleich gebe ich den verehrten Versammelten zu bedenken, daß ein Künstler zu Ihnen spricht, der in seiner Weise darzustellen vermag, dem aber die Darstellungskunst durch die Rede nicht eben geläufig ist.

Wo der Mensch schmückt, hebt er nur mit mehr oder weniger bewußtem Thun eine Naturgesetzlichkeit an dem Gegenstand, den er ziert, deutlicher hervor.

Die ersten Versuche freilich, den natürlichen Wuchs des Menschen durch künstliche Zuthaten zu bereichern, zielen mehr darauf ab, zu erschrecken, als das Wohlgefallen der Erscheinung zu erhöhen; doch selbst in diesem Verleugnen des Normalen der Erscheinung liegt ein dunkles Ahnen und Anerkennen seiner Gesetzlichkeit. Dazu mischt sich frühzeitig eine Tendenzsymbolik, die mit der reinen Kosmetik dem Prinzipe nach nichts gemein hat; auch gab das Bestreben, heroische Abhärtung gegen körperliche Schmerzen zu zeigen, die Veranlassung, den Körper oder Teile des Körpers durch künstliche Mittel mehr zu entstellen und zu verstümmeln, als zu schmücken.

So verstecken die Indianer der Prairie bei ihren wilden Kriegstänzen ihr Haupt hinter furchterregenden Tiermasken, dem Alligator, dem Bison oder dem Bären entnommen. Aehnlichen Maskenschmuck findet man bei den Wilden der Südseeinseln. Die Botokuden durchbohren ihre Unterlippen und stecken große hölzerne Knebel, Knochen, Muscheln oder ähnliches in den Einschnitt, wodurch die Lippe tief heruntergezogen und auf schreckbare Weise verlängert wird. Die Wilden Neuhollands schneiden

sich tiefe Einschnitte in die Haut und bedecken den Körper, die Arme und die Beine ohne Rücksicht auf Symmetrie und sonstige Regel mit breiten Narben. Das Merkwürdigste dabei ist, daß sich manches von diesen ursprünglichsten und rohesten Manifestationen des Verzierungstriebes bei den civilisiertesten Völkern durch alle Jahrhunderte hindurch fortgebildet und wenigstens in symbolischer Andeutung erhalten hat.

So treten die abscheulichen Tiermasken der indianischen Krieger bei den Aegyptern in feinerer Ausbildung als hieratisch-mystischer Kopfputz des den Gott repräsentierenden Priesters auf. Es wurde die Maske ein sehr frühes Sinnbild der Verhüllung, des Geheimnisvollen und zugleich Schreckbaren. Oft bleibt in späterer Kunstform von der Maske nichts als das Charakteristikum des Tieres übrig; z. B. die Stierhörner als Schmuck der Mitra der assyrischen Herrscher, die Widderhörner als Kopfputz der ägyptischen Könige, die auch Alexander, als Sohn des Zeus Ammon, für sich adoptierte. Das furchtbare Gorgeion, das die Aegis der unnahbaren Pallas Athene schmückt, ist eine Maske.

Die Gorgonenmaske, als zauberabwehrendes Amulett, erscheint auf sehr vielen noch erhaltenen Halsketten und sonstigen Schmucksachen der Alten, wobei sie zugleich auf sinnige Weise als Symbol der Verhüllung angewendet wird, um irgend einen Uebergang, eine technische Vermittelung, die sonst auf künstlerisch befriedigende Weise schwer zu lösen wäre, gleichsam durch das Maskieren des Verbindungspunktes zu bewerkstelligen. Die Maske war schon lange in den bildenden Künsten ein bedeutsames Symbol, bevor die dramatische Kunst sich desselben bemächtigte.

Noch jetzt schmückt den Hals der schönen Neapolitanerin dieses oder ein verwandtes, ebenfalls verhöhnendes, den bösen Blick abschreckendes Amulett.

Dergleichen Helfer gegen den Zauber wurden auch überall und zu allen Zeiten an Armbändern und Ringen getragen, und

das Altertum dieser Sitte macht es zweifelhaft, ob der Schmuck die Gelegenheit gab, das schützende Amulett an den Körper zu befestigen, oder ob umgekehrt die Fassung und Befestigung des Talismans erst auf den ästhetischen Begriff des Kleinods führte.

Die durchbohrten Lippen und schweren Knochengehänge der Botokuden können als die ersten Rudimente jener zierlichen und in ästhetischer Beziehung so bedeutsamen Ohrgehänge betrachtet werden, des Lieblingsschmucks des Altertums, der besonders bei den hellenischen Schönen in hohem Ansehen stand, bis auf den heutigen Tag dieses Ansehen behielt, und nur erst ganz neuerdings wohl mit Unrecht durch die Mode in Mißkredit geraten ist.

Die Durchbohrung der Lippen ward noch von den civilisierten Azteken und Tolteken Mexikos und Perus zur Zeit der spanischen Eroberung in wahrscheinlich veredelter Auffassung geübt. Daneben war die Durchbohrung der Nasenwand und der Ohrläppchen behufs des Aufhängens von Ringen mit schweren halbmondförmigen Bammeln von Gold und Silber bei ihnen allgemein.

Auch von den sonst für die edlere Form nicht unempfänglichen Arabern und Beduinen berichten die Reisenden, daß ihre Schönen sich mit dergleichen schwebendem Nasenschmucke behängen, sowie denn auch der Gebrauch von gewichtigen Ohrgehängen bei ihnen allgemein ist.

Bei den Assyrern, Medern und Persern trugen auch die Männer schwere und reich mit Edelsteinen besetzte Ohrringe, die uns in großer Mannigfaltigkeit auf den jetzt in London und Paris befindlichen Relieftafeln von Ninive̲h entgegentreten.

Ebenso hat die kannibalische Sitte des Bemalens und Tättowierens des Körpers, deren roheste Anfänge wir in den Hautbemalungen und Fleischeinkerbungen der Neuholländer erkennen, nach und nach eine civilisiertere Form angenommen und seine Ausläufer bis in die neuesten Zeiten und bei den allerkultiviertesten Völkern fortgesetzt.

Noch bei den hochcivilisierten Aegyptern war es nicht bloß Sitte, sich die Augenbrauen und Wimpern mit Antimonium zu schwärzen und zu verlängern, die schönen Aegypterinnen bemalten sich auch, gleich den jetzigen orientalischen Damen, Handflächen, Nägel und Fußsohlen mit zierlichen Arabesken.

Die Kelten und Briten, ein keineswegs unkultiviertes Volk, als die Römer mit ihm in Berührung traten, waren sehr geschickte Hautfärber. Sie bedienten sich zu ihren Malereien vorzüglich des blaufärbenden Waids (glastum). Bei gewissen Soiréen erschienen die keltischen Jungfrauen und Frauen, nach Plinius' ausdrücklicher Meldung, im Negerkostüm, den ganzen Körper mit Tinte blauschwarz bemalt. Man will in den berühmten Blaustrümpfen eine letzte Spur und Veredelung dieser altbritischen Mode wiedererkennen. Zugleich waren die Kelten geübte Schönfärber und, in Weiterbildung der ursprünglich auf eigener Haut erprobten Kunst im Musterzeichnen, die Erfinder der gewürfelten buntfarbigen Stoffe, die noch jetzt das schottische Nationalgewebe sind.

Das Tättowieren mag als ein Fortschritt in dieser Kunstrichtung gelten, in welcher unter den lebenden Völkern die Neuseeländer und Südseeinsulaner es am weitesten brachten, die ihren Körper nach Unterschied des Standes, des Reichtums und der persönlichen Auszeichnung mit sehr zierlichen Arabesken mehr oder weniger bedecken. Der Geschmack, den sie bei dieser Hautenkaustik entwickeln, indem sie die Formen und Richtungen der Muskeln mit Hilfe der Schnörkel und Ornamente verfolgen und hervorheben, soll bewundernswert sein, wobei eine Verwandtschaft dieser ornamentalen Formen mit denen auf den Geräten und Monumenten der Assyrer, Aegypter, Etrusker und älteren Griechen unverkennbar hervortritt, so daß es nicht zu parador wäre, den Ursprung gewisser überlieferter Flächenornamente in der Tättowierungskunst zu suchen.

Auch den Hellenen und den ihnen kulturverwandten Völkern

war die Sitte des Bemalens der Haut und des Tättowierens nicht ganz fremd. Nicht zu gedenken jener vom Orient auch über die Griechen und Römer verbreiteten Sitte, mit wohlriechenden und balsamischen Essenzen jeden Teil des Körpers einzusalben, noch des Gebrauches der roten, weißen und schwarzen Schminke, sowie der Schönheitspflästerchen bei den putzliebenden Griechinnen (über welche deshalb die witzigsten Schriftsteller jenes Volkes ihren beißenden Spott ausgossen), treten Spuren dieser Sitte bei Festweihen und Aufzügen im Bemalen des Körpers wenigstens als hieratische Ueberlieferung überall hervor. Der römische Triumphator bestrich sich nach altetruskischer Sitte den ganzen Körper mit Mennig, als Repräsentant des kapitolinischen Jupiter, dessen thönernes Bild alljährlich auf gleiche Weise neu bemalt wurde.

Noch entschiedener blieben die den Hellenen stammverwandten Thrakierinnen dem alten Herkommen treu. Die Tättowierung war bei ihnen ein Zeichen des vornehmen Standes. Ihre Männer ritzten ihnen lange Streifen in die Haut; eine Frau, die nicht dergleichen eingebrannte Streifen tragen durfte, galt für niedrig und unedel.

Sicherlich steht die Sitte des Hautbemalens und Tättowierens mit dem Prinzip der Polychromie in den Künsten des Altertums und überhaupt mit den Anfängen der Kunst im innigsten Zusammenhange.

Die Freude am Zierat gibt sich auch sehr frühe an dem Schmucke kund, womit der Mensch das Haustier auszeichnet. Auch hier mischt sie sich zuerst mit der Tendenzsymbolik und abergläubischen Vorstellungen. Erst später tritt sie rein hervor und findet ihre gesetzliche Basis. Ich würde diese Hindeutung auf den Tierschmuck hier unterlassen, wenn nicht eine gewisse Klasse von Zieraten, die ich alsbald näher bezeichnen werde, an dem flüchtigen Rosse und den übrigen Last- und Zugtieren, wie sie die Hand des Menschen mit flatterndem Bänder-, Feder-

und Trobbelwerk ausgestattet, in ihrer prinzipiellen Eigentümlichkeit ganz besonders klar hervorträte.

Ich bezwecke durch diese vorausgeschickten Andeutungen den Nachweis zu geben, daß das im Schmucke sich bethätigende Kunstgefühl zwar frühzeitig rege wird, aber lange Zeit hindurch im Unklaren mit sich selbst bleibt, nicht sogleich rein und ohne Nebenzweck hervortritt, und nur seiner mehr oder weniger unbewußt dem allgemeinen kosmischen Gesetze gehorcht, welches, wie ich glaube, die Griechen zuerst und allein in seiner Allgemeinheit deutlich erkannten und künstlerisch zu verwerten wußten.

Welches ist nun aber dieses kosmische Gesetz?

Vielleicht läßt sich demselben dadurch auf die Spur kommen, daß wir den Schmuck in bestimmte Kategorieen teilen, und dabei die charakteristischen Unterschiede der schmückenden Elemente berücksichtigen.

Ihrem allgemeinsten Charakter nach lassen sich nun folgende drei Klassen von schmückenden Gegenständen unterscheiden:

1. Der Behang.

2. Der Ring.

3. Diejenige Gattung des Schmuckes, für welchen ich in Ermangelung einer gegebenen und selbstverständlichen Bezeichnung genötigt bin einen besonderen Namen zu erfinden; ich will sie Richtungsschmuck nennen, mit dem Vorbehalt einer näheren Erklärung dieses Ausdrucks.

1. Der Behang.

Der Behang ist vorzugsweise an diejenige formelle Eigenschaft der Erscheinung geknüpft, welche wir Symmetrie nennen, und zugleich selbst symmetrisch; er ziert den Körper, indem er auf dessen Beziehung zu dem Allgemeinen hinweist, an welches die Einzelerscheinung gebunden ist, und mit dieser Hinweisung den Eindruck der ruhigen Haltung, des richtigen Verhaltens der

Erscheinung zu dem Boden, worauf sie steht, hervorruft. Wegen dieser Eigenschaft des Hinweisens auf den Bezug der Einzelerscheinung zum Allgemeinen, auf dem sie fußt, läßt sich für diese Gattung des Schmuckes auch der Name makrokosmischer Schmuck rechtfertigen.

Zu dem symmetrischen Schmucke gehören z. B. die Nasen- und Ohrgehänge, von denen oben die Rede war, die als freischwebende schwere Körper bei jeder Bewegung durch eine Reihe von Schwingungen hindurch wieder auf den Moment der Ruhe und des Gleichgewichtes vorbereiten, welcher der Bewegung folgen wird. Zugleich bewirkt dieser Schmuck im Augenblicke der Ruhe durch den Kontrast der durch ihn gebildeten Vertikallinie mit den Wellenlinien der organischen Formen, daß letztere in ihrer lebensvollen Anmut wirksamer hervortreten. So hebt das Ohrgehänge, indem es der Schwerkraft folgend eine Vertikallinie versinnlicht, die zarte, vorwärts gebogene, von der Schwerkraft unabhängige Kurve des Nackens. Das Gleiche erstrebt der für das Schöne empfängliche Beduine, wenn er den stolzen Hals seiner Lieblingsstute mit dem herabhängenden Halbmond schmückt, wenn er an das Sattelzeug freihängendes, mit bunten Quasten und metallischem Zierat beschwertes Riemenwerk schnallt.

Der ästhetische Wert des symmetrischen Schmuckes wird durch die ethische Rückwirkung bedeutend erhöht, welche er auf das mit ihm gezierte Individuum ausübt, indem er letzteres nötigt, erstens seine Haltung im Zustande der Ruhe danach zu korrigieren, zweitens in der Bewegung diejenige Mäßigung und Würde zu beobachten, die erforderlich ist, damit der Schmuck keine das feinere Gefühl verletzende, etwa zu rasche oder zu regelmäßige, eckig abgebrochene Schwingungen annehme.

Diese Wirkung hat der genannte Schmuck selbst auf das edle Roß, das seinen kräftigen Hals stolzer erhebt, wenn es sein geschmücktes Sattelzeug trägt.

Aus der Art und Eigentümlichkeit der Bewegungen, die

der Ohrschmuck einer Dame durchschnittlich annimmt, läß sich mit einiger Sicherheit auf deren Wesen und Charakter zurückschließen.

Vielleicht ist der Nasenschmuck gleicher Gattung in dieser Beziehung noch strenger und fesselnder, insofern jede unedle Haltung, jede zu rasche, unbedachte Bewegung des Kopfes unfehlbar die lächerlichsten Pendelschwingungen hervorrufen und infolge dieser Wirkung inmitten des Gesichts das ästhetische Gefühl auf das empfindlichste beleidigen muß. Man findet daher diesen Schmuck nur bei Völkern, welche ihre Weiber in großer Abhängigkeit und sittlicher Gebundenheit erhalten.

Ein überzeugendes Beispiel von der ästhetischen Wirkung des in Rede stehenden Prinzips ist das künstlerische Wohlgefallen, welches wohlgestaltete Wasserträgerinnen erwecken. Sie wurden das Vorbild der architektonisch bedeutsamen Kanephoren und Karyatiden. Die Erwähnung dieser symmetrischen Gewandstatuen führt uns zu dem Faltenwurfe der Gewänder als makrokosmischer Schmuck, dessen ästhetische Bedeutung von den Alten klar erkannt wurde, sowie sie denn noch heutigestags bei den Morgenländern volle Gültigkeit behielt. Das äußere Erscheinen, ja selbst das sittliche Wesen vieler orientalischer Stämme wird durch den makrokosmischen Zwang der bei ihnen üblichen faltenreichen und langen Gewänder sichtbar beeinflußt.

Wir Europäer hatten niemals sehr ausgebildetes Gefühl für diese Art des Schmucks; ich darf nur auf die bauschigen Reifröcke, die Krinolinen und die Falbelkleider hinweisen, die offenbar nicht zum makrokosmischen, sondern zum Ringschmucke gehören. Wohin aber soll man unsere Fracks rechnen? Sind sie Richtungsschmuck, oder dislocierter Pendelschmuck, oder eine Mischgeburt von beiden?

Bei den Hellenen und Römern war die Gewandung als makrokosmischer Schmuck sowie in anderer Auffassung nach allen Abstufungen auf das edelste und feinste künstlerisch durchgebildet und nüanciert, von dem faltenreichen Chiton der majestätischen

Hera und dem steifgefältelten Peplos der Pallas Athene bis zur hochgeschürzten Artemis Agrotera,

nuda genu nodoque sinus collecta fluentis.

Mit dem Faltenwurfe und dem übrigen in diese Klasse gehörigen Schmucke steht der Haarputz und die Anordnung des Bartes in nächster Beziehung. Das Haupthaar mit dem Bart ist ein natürlicher Schmuck, der vermöge seiner Gefügigkeit geeignet ist, sich jeder kosmetischen Absicht zu schmiegen.

Er zeigt sich als makrokosmischer oder symmetrischer Schmuck, so lange das Charakteristische seiner Erscheinung die Ruhe bleibt.

So bezeichnet der in vertikalen symmetrischen Ringellocken herabhangende assyrische Haarwuchs und Bart die Gravität des orientalischen Herrschers.

Nach der Strenge des ägyptischen Staatsprinzips erschien das Haupthaar und der Bart als ein Symbol der Unordnung und Verworrenheit; beides wurde glatt abgeschoren, durch symmetrischen Kopfaufsatz, oder im Civilstande durch äußerst konventionellen Perückenbau mit vertikalen Ringellocken ersetzt.

Die Hellenen milderten das assyrische Prinzip und bildeten daraus das ambrosische Haupt des olympischen Zeus. Rhea, die Mutter des Zeus und der Hera, erscheint aber noch auf archaistischen Reliefs mit gerade herabhangenden Haartressen, und es war hieratisches Gesetz, das Heräum bei Argos nur mit geflochtenem Haarputz zu betreten. Auch an der Demeter und der Athene sind, besonders im älteren Kunststile, die herabhangenden Haarzöpfe und der symmetrische Faltenwurf der Gewänder bezeichnend.

Dagegen treten Apoll und Artemis mit wallendem, vorne im Knoten zusammengebundenem Haupthaar auf, ganz im Einklange mit der Tendenz dieser Gottheiten.

Ares, der kampfbereite, hat kurzgelocktes und gesträubtes Haupthaar. Aehnlich trägt sich der rüstige Hermes. So vertraut waren die Griechen mit der vielseitigen Bedeutsamkeit des natürlichen Kopfschmuckes.

Die in Rede stehende Gattung des Schmuckes wurde vorhin von mir als vorzugsweise symmetrisch bezeichnet; dieses ist sie auch in der That, obschon im Faltenwurfe diese Symmetrie mit fortschreitender Kunst im freieren Sinne als Massengleichgewicht aufgefaßt wird, welches auch dadurch notwendig wird, weil die Draperie zugleich einer anderen Kategorie des Schmuckes angehört, von der später die Rede sein wird, also zwei Eigenschaften in sich vereinigt.

Sonst ist jeder in diese Klasse gehörige Putz streng symmetrisch zu nehmen. Ein einzelner Ohrring oder Ohrringe von verschiedener Länge und Schwere würden nicht statthaft sein, wogegen ein einzelnes Armband oder eine Anhäufung von mehreren Armringen an einer Seite, während der andere Arm ungeschmückt bleibt, oder eine schrägbefestigte Kopfzierde, ein schiefgeschürzter Gürtel das Schönheitsgefühl nicht unbedingt verletzen, wohl auch in Fällen angenehm berühren.

Noch weniger vermißt man die Symmetrie an dem, was ich, in Ermangelung eines bessern Ausdrucks dafür, unter Richtungsschmuck verstehe.

2. Der Ringschmuck.

Er ist prinzipiell vom vorigen darin unterschieden, daß er in direkter und ungeteilter Beziehung zu dem Körper oder Körperteile steht, den er verziert, und zwar nur, insofern er die Form und die Farbe desselben hervorhebt oder die Beziehungen betont, in welchen die einzelnen Teile der Erscheinung zu einander stehen.

Der Ringschmuck ist vorzugsweise proportionalisch; er dient dazu, das Proportionale des Wuchses hervorzuheben, Mängel desselben zu verbessern, unter Umständen durch Uebertreibungen, d. h. durch Versündigungen gegen das Gesetz der reinen Proportionalität gewisse charakteristische oder zweckeinheitliche Wirkungen der Erscheinung zu unterstützen.

Es zeigt sich als Charakteristikum dieser Zierden, daß sie durchweg entweder peripherische oder peripherisch-radiale Anordnungen um den geschmückten Gegenstand als Kern und Mittelpunkt der Beziehungen sind.

Vornehmlich ist auch hier das Haupt, als derjenige Teil, welcher gleichsam den ganzen Menschen sinnbildlich repräsentiert, Gegenstand dieser Gattung des Zierats, die ich im Gegensatz zu der früheren, die ich die makrokosmische nannte, und wegen der vorhin angedeuteten Eigenschaften als mikrokosmisch bezeichnen möchte.

Der einfache Blätterkranz zeigt schon das ganze Gesetz dieser Ausschmückungsweise, eine peripherische Umzirkelung des Hauptes; dabei gibt sich in der Aneinanderreihung der Blätter auf eine Schnur bereits das radiale Prinzip zu erkennen, welches in natürlicher und daher allgemein verständlicher Weise auf den Beziehungsmittelpunkt hinweist, um welchen es sich ordnet. Damit sich die Beziehungseinheit klar und verständlich ausspreche, ist eine geregelte Anordnung der Teile, eine eurhythmische Reihung derselben erforderlich.

Das Gesetz der Eurhythmie tritt demnach sofort als thätiges Element der mikrokosmischen Ausschmückung hervor.

Dies bestätigt sich in dem Gefallen, welches der einfachste Naturmensch an dem Perlenzierate findet. Die eurhythmische Kranzreihung ist ursprünglicher als der rein peripherische Ring, der bereits als Abstraktion, wegen seiner größeren Einheitlichkeit als goldener Reifen in der *κορώνη* und dem cylindrischen *πόλος* erst von den Griechen zum Symbole höchster Gewalt und Majestät erhoben wurde.

Eine doppelte Bedeutsamkeit erhält der hauptumzirkelnde Kranz, wenn die Elemente, aus denen er besteht, als aufwärts gerichtet und aufrecht stehend erscheinen, seien sie nun Baumblätter, oder Vogelfedern, oder sonstige natürliche oder ihnen nachgebildete Kunstgegenstände, die durch ihre aufrechte Stellung

zu erkennen geben, daß sie das Oberste, das Endende der Gestaltung sind, daß der Teil derselben, dem sie zunächst angehören, das Haupt ist. Dieser Art sind die Federkronen der mexikanischen Kaziken, und in der assyrischen Tiara blickt die Federkrone, als Kern derselben, über dem Diadem, welches sie umgibt, noch sichtbar hervor.

Ein barbarischer Ungeschmack gibt sich auf dem ganzen Gebiete der Völkerkunde in den mannigfachen Bestrebungen kund, die Autorität des Hauptes und der Person auf Kosten der Proportionalität durch Aufsätze und sonstigen schweren Kopfputz zu heben. Nur die Hellenen und ihnen kulturverwandte Völker hielten sich davon entfernt. Dies allein schon berechtigte sie, sich den Barbaren als Nichtbarbaren gegenüberzustellen.

Auch wir haben noch immer unsere Grenadiermützen und tubulären Filzhüte, Formen von nie übertroffener Barbarei.

Auch der Halsschmuck (*περιδέραια*, monile) gestaltet sich in peripherischer und zugleich radialeurhythmischer Anordnung. Die ursprünglichen Einheiten sind hier entweder Federn, wie an dem altägyptischen breiten Halskragen, der das Vorbild der Aegis der Pallas Athene war, oder häufiger harte, unorganische, regelmäßige Körper, wie Steine, Zähne, Knochen, Perlen und dem künstlich Nachgebildetes, die ursprünglich einfach durchbohrt und auf Fäden gereiht, hernach in reichen metallischen Einfassungen in eurhythmischer Ordnung aneinandergekettet wurden.

Außer dem auch hier thätigen Prinzipe der Hinweisung auf den Mittelpunkt der Beziehungen vermittelst radialer Umzirkelung, wirkt der Kontrast der geometrisch regelmäßigen Zusammenreihung von leblosen, zumeist dem Mineralreiche angehörigen Gegenständen zur Hervorhebung der schwellenden Formen des lebendigen Organismus.

Das Farbenspiel des Schmuckes, der metallische Glanz, die Strahlenbrechungen auf den geschliffenen Steinen ziehen zugleich das Auge auf den geschmückten Gegenstand. Die Wirkungen des

Farbenspieles endlich lassen sich so berechnen, daß die Vorzüge des Inkarnates durch Farbenkontrast herausgehoben, oder dessen Mängel durch Farbenjuxtaposition und Assimilation korrigiert werden.

Nützliche, diesen und andere wichtige Punkte der Toilettenkunst betreffende Winke gibt Chevreuil in seinem Büchlein über Farbenharmonie.

Der den Leib umzirkelnde Gürtel, nach dem Zeugnis der Genesis der älteste Putz des Menschengeschlechtes, entspricht der Halszierde, indem diese den Uebergang zwischen Schultern mit Haupt, jener den Ansatz der Beine an den Leib accentuiert und zugleich vermittelt. Beide zusammen verstärken und betonen gleichsam den proportionalen Dreiklang der menschlichen Form.

Zugleich ist der Gürtel, mit Rücksicht auf dessen dienstthuende Bestimmung, das Sinnbild rüstiger Kampfbereitschaft und der Macht. So war die purpurne, tief herabhangende, goldbetroddelte *ζώνη περσική* nebst der Mitra das unantastbare Attribut des großen Königs, womit sich Alexander, als dessen Besieger und Erbe, in feierlicher Umgürtungsceremonie bekleidete.

Aphrodite legt den Gürtel der Chariten an, um den Zauber ihrer Macht zu sichern. Die hellenischen Schönen erhalten von Dichtern durchweg die Bezeichnung der Schöngegürteten: Beweise des hohen Ansehens, in welchem diese Zierde auch bei den Griechen stand.

Fast gleiches Ansehen genoß der Gürtel in den ritterlichen und romantischen Zeiten des Mittelalters. Er bildet noch heutigestages den wichtigsten Gegenstand der Toilette bei den Völkern des Ostens.

Es könnte hier noch der Saum des Gewandes genannt werden, der bei den Hellenen ein wichtiger Gegenstand des Putzes war. In gewissem Sinne ist auch er ein Ringschmuck, der Abschluß der Gestalt nach unten, im Gegensatze zu der krönenden Zierde des Hauptes. Der die Verhältnisse verkürzende und entstellende mehrfache Falbelbesatz war den Alten unbekannt.

Die nächstwichtigen Ringzierden dienen zur Hervorhebung der Verhältnisse und des Inkarnates der Extremitäten der Gestalt, ein gleichfalls uralter Zierat, der sich bei uns nur noch im Bracelet erhielt, während im Altertum die noch jetzt im Oriente herrschende Sitte bestand, außer dem Handgelenke auch den Oberarm, den fleischigen Teil des Unterarms und die Fußgelenke mit Ringen zu umgeben.

Die in ästhetischer Beziehung bedeutungsloseste, deshalb auch von den Griechen erst mit überhandnehmender asiatischer Sitte zum eigentlichen Schmuck erhobene Ringzierde sind die Fingerringe. Sie wurden bei Griechen und Römern vorher kaum anders denn in tendenzsymbolischem Sinne aufgefaßt, als Amulettträger, als Standesauszeichnung, als Andenken, als Siegelringe etc.

Bei dem Ringschmucke im allgemeinen gilt das Prinzip, dasjenige, was stark, schwellend, umfangreich erscheinen soll, mit engem Ringwerk zu umschließen, damit der Zwang, den die goldene Fessel auf den geschmückten Teil auszuüben scheint, zur Verstärkung dieser Eigenschaften diene. In seiner gröbsten Auffassung tritt dieses Gesetz in den knöchernen Armringen der Kaffern hervor, die in der Jugend an den Oberarm gelegt werden und mit der Entwickelung der Muskeln tief in letztere einschneiden.

Die ästhetisch gebildeten Völker des Altertums liebten es, in edlerer Auffassung desselben Gesetzes, den Oberarm und den fleischigen Teil des Unterarms mit schlangenförmigen Spiralen zu umgeben, ein Sinnbild, welches ohne physischen Zwang den beabsichtigten Zweck erfüllt und zwar in gesteigerter Wirkung.

Umgekehrt verhält es sich mit dem Schmucke derjenigen Teile, die zart, von geringem Umfang, nicht fleischig, sondern elastisch fest erscheinen sollen. An ihnen müssen die Fesseln locker, gegliedert sein und ein freies Spiel gewähren.

Dies Gesetz sehen wir in der That ebenfalls von den hellenischen Schönen, sowie noch jetzt von den Hindudamen befolgt,

die es vorzüglich lieben, das Fesselgelenk der Füße mit lockerem Ringwerk zu umzirkeln.

Das genannte Prinzip hat auch für den Halsschmuck und den Gürtel seine volle Giltigkeit.

Die Formen des Halses und der Schultern sind ihrem Ausdrucke und Charakter nach sehr verschieden, und jedem Nacken steht ein besonderer Stil der Halsverzierung in Form, Farbenzusammenstellung und besonders in Rücksicht auf Weite und Befestigungsweise besser als andere. Ein englischer schlanker Schwanenhals z. B. wird dadurch gehoben, wenn ihn ein enger Ring nach der Mitte seiner Länge umschließt. Denselben Schmuck wird eine Dame von mehr römischer Schönheit für sich nicht wählen, wenn nicht die allmächtige Mode dazwischentritt.

Der Gürtel muß nach diesem Gesetze stets so geordnet werden, daß er gleichsam heruntersinkend, auf den Hüften aufstauchend und weit erscheine. Denn so wird die Schlankheit des Wuchses am meisten gehoben. Eine Regel, wogegen die Moden unseres Jahrhunderts fortwährend sündigten, wenn überhaupt von dieser Zierde bei uns noch die Rede sein kann. Im Orient hat sich nach alter Tradition das bessere Prinzip der Bekleidung auch hierin erhalten.

Auch auf die Umzirkelung des Hauptes läßt sich dieses Gesetz anwenden. Nicht jeder Kranz steht jeder Schönen. Vorzüglich gilt es von dem schmiegsamen Haupthaar, das sich auch in peripherischer Anordnung auf das mannigfachste als schönster Schmuck des Hauptes gestalten läßt, und als solcher der rein formellen Schöne, z. B. der Aphrodite, von den hellenischen Künstlern attribuiert wurde.

3. Der Richtungsschmuck.

Es bleibt noch übrig, die Gattung des Schmuckes zu besprechen, welche die Richtung und Bewegung des Leibes hervorzuheben bestimmt ist; ohne Zweifel die geistigere, insofern sie die

Anmut in der Bewegung, den Charakter und den Ausdruck der Erscheinung näher als die vorherbesprochenen berührt.

Sie unterscheidet sich wesentlich dadurch von den früher genannten, daß sie weder notwendig symmetrisch ist, noch in eurhythmischer Anordnung einen Teil ringförmig umfaßt, sondern sich durchweg nur auf den Gegensatz des Vorne und Hinten einer Erscheinung bezieht, und vorzugsweise für die Profilansicht berechnet ist. Dies ist das allgemeine Charakteristikum dieser Gattung, welche sich aber in zwei verschiedene Unterarten teilt: nämlich die feste, unbewegliche und die flatternde.

Die letztere bezeichnet nicht bloß die Richtung, sie hat zugleich die Bestimmung, die Bewegung, den Grad der Geschwindigkeit, mit der die Erscheinung ihre Richtung verfolgt, zu accentuieren.

Zur ersten Gattung gehört z. B. jene mit Edelsteinen reich besetzte Zierde vorne an der Mitra, das *φάλαρον τιάρας*, des persischen Herrschers. Desgleichen die Uräusschlange über der Stirne der ägyptischen Gottheit. Aehnlicher Schmuck kam im 15. und 16. Jahrhundert wieder in Aufnahme und wurde das Lieblingsobjekt der damaligen Meister in der Goldschmiedekunst: Caradosso, Benvenuto Cellini und anderer.

Hierzu ist auch die Agraffe, das Heftel, zu rechnen, das die Zipfel des Gewandes vor der Brust oder auf der Schulter zusammenhält, ein Symbol hohenpriesterlicher Würde bei den Azteken und Juden. Die Päpste adoptierten es gleichfalls und bestimmten zur Zierde des Knopfes, der das Skapulier zusammenfaßt, die größten und schönsten Juwelen des vatikanischen Schatzes, mit deren Fassung sie die ersten Künstler betrauten. Die sogenannten Faveurs der Damen des 16. und 17. Jahrhunderts waren ein vorzüglich reich ausgestatteter Schmuck der genannten Gattung. Verkümmerungen beider Zierden haben sich bei uns in den Nationalkokarden und Vorstecknadeln (Broschen) erhalten.

Vor allem wirksam tritt die Richtung in den kriegerischen

Kopfbedeckungen hervor, und zwar scheint ein natürliches Gefühl alle Völker hierin auf die nämlichen Formen hingeführt zu haben. Der Helmschmuck des Neuseeländers ist mit dem althellenischen fast identisch. Der Kamm des Hahnes und sonstiger kampflustiger Vögel gab dabei das Vorbild.

Bei den Assyrern und Aegyptern war der Helmschmuck (φάλος) unbeweglich starr, sowie auch der Kopfschmuck ihrer Rosse, die Phalerä; doch pflegten die Aegypter schon sich und ihre Pferde mit einzelnen, einseitig über dem rechten Ohr befestigten Federn zu schmücken. Der starre Helmschmuck war auch für den schwer bewaffneten römischen Legionssoldaten bezeichnend.

Die Hellenen und Etrusker dagegen hatten lang flatternde, nach hinten herabwallende Helmzierden von Roßmähnen. Der flatternde Helmschmuck ward bekanntlich auch im Mittelalter vornehmliche Zierde des Kriegers; sie hat sich bis zu uns erhalten, aber die flatternden Helmbüsche sind zu wackelnden kurzgeschorenen Haarwürsten verkümmert; es fehlt durchweg jener Charakter des Vorwärtsstürmens, der rüstigen Eile, der sich in den Helmzierden des Altertums ausspricht.

Noch weniger Richtung haben unsere modernen Civilhüte, an denen man beliebig das Hintere für das Vordere nehmen kann.

So wie das Gewand in der Ruhe nicht mit Unrecht vorhin eine makrokosmische Zierde genannt wurde, ebenso muß es in der Bewegung, wenn in den Lüften flatternd, offenbar als Richtungszierde gelten. Ein unerschöpfliches Mittel, die Richtung und die Bewegung einer Gestalt anmutig zu accentuieren, bieten die flatternden Bänder, Schnüre, Trobbeln u. dgl. Es gilt auch von ihnen, daß sich zwei Prinzipe des Schmückens in ihnen bewähren, nur daß hier das bewegliche Element das andere, das tellurische, überwiegt, und daß, wegen der Leichtigkeit der dafür gewählten Stoffe, ihre Bewegung von der des Individuums mehr oder weniger unabhängig ist, durch sie nicht jede kurze zufällige

Wendung, sondern nur die Körperbewegung in ihrer allgemeinen Richtung und Gesetzlichkeit reflektiert wird.

Diese doppelte Eigenschaft ist maßgebend für die Anwendung des genannten Schmuckes. Gar leichtes, flatterndes Bänder- und Schleifenwerk ziemt sich für jugendliche und weibliche Formen, wogegen dieser Schmuck, wenn er die passende Stimmung erhält, das ernste Pathos, das Gravitätische der Gestalt hervorhebt. Diese Stimmung erreicht man durch breites, schweres, betroddeltes Bandwerk und dem Aehnliches. So sind die über den Schultern rückwärts herabwallenden Endungen des Diadems (die παραγνάθιδες), die den Weihekranz zusammenhaltenden Täniä, Symbole des Herrschertums und priesterlicher Weihe. Die Verzierungen und Stickereien des Bandschmuckes sind dessen beweglichem Charakter entsprechend zu wählen, also der Bewegung folgend, sich abrollend. Auch hierin waren die Völker des Altertums und sind die halbbarbarischen Hindu und sonstigen Morgenländer taktvoller als wir.

Auch in diese Klasse des Schmucks gehört das allgefügige Haupthaar; freiflatternd oder vorne in Knoten geschürzt (das Attribut des Apollon, der Artemis, des Eros), oder hinten genestelt, ein anmutiger Richtungsschmuck der hellenischen, etrurischen und römischen Damen.

Der Zopf der Chinesen und unserer Vorfahren, samt dem Haarbeutel, sind Karikaturen des Richtungsschmuckes.

Die drei bezeichneten Prinzipe des Schmückens müssen nun zweckeinheitlich an der geschmückten Erscheinung zusammenwirken, d. h. sie müssen in ihrem Gesamteindrucke das Wesen und den Charakter derselben vorteilhaft hervorheben und wiederspiegeln, wobei die erste Regel ist, daß der Schmuck nicht durch Ueberladung die Aufmerksamkeit zerstreue und von dem geschmückten Gegenstand abziehe, oder schlecht gewählt und geordnet, die Harmonie der Erscheinung störe.

Ein leichtes Mittel, das zweckeinheitliche Zusammengreifen

des Schmuckes zu befördern, besteht darin, daß eines von den drei Prinzipien die beiden anderen beherrsche.

Interessant ist die Beobachtung, wie die Charakterverschiedenheiten der Völker sich in dem Vorherrschen des einen oder anderen Schmuckprinzipes bei ihnen abspiegeln.

Das tellurisch gesetzliche Element der ägyptischen Kulturform spiegelt sich in dem Vorherrschen des symmetrischen Schmuckes; wir erkennen analoge Tendenz in dem ägyptischen Baustile; der Assyrer liebte vornehmlich die Umgürtung und den Ringschmuck; wir erkennen darin das feudalistisch dynastische und doch centralisierende Kulturprinzip dieses Volks wieder, das auch in dem Baustil der Assyrer, Chaldäer und Perser seinen analogen Ausdruck fand.

Der mit den Flugfedern des Streitadlers befittigte Waldindianer Nordamerikas hat besonderen Sinn für das unsymmetrische Prinzip des Schmückens, welches Bewegung und Richtung hervorzuheben sich eignet, ganz bezeichnend für das unstäte Jägerleben, welches er führt.

So auch liebt das Volk der Franzosen vor allen den Feder- und Bänderschmuck.

Bei den für das Schöne allseitig empfänglichen Hellenen finden wir ein freiestes Zusammengreifen der drei Prinzipe, jedes in seiner ihm angemessenen Wirkungssphäre. Nur ihnen gelang die glorreiche Vereinigung des Gleichberechtigten in der Zusammenfassung zweckeinheitlicher Harmonie. Das Gleiche erreichte die gesamte hellenische Tektonik, deren Prinzip ganz identisch mit dem Prinzip der schaffenden Natur ist, nämlich den Begriff jedes Gebildes in seiner Form auszusprechen. Sie läßt den leblosen Stoff zu einem kunstvoll gegliederten idealen Organismus zusammentreten, verleiht jedem Gliede ein ideales Sein für sich, und läßt es zugleich sich als Organ des Ganzen, als fungierend aussprechen. Sie umkleidet die nackte Form mit einer erklärenden Symbolik, die eben dahin geht, wonach beim Schmücken des Körpers gezielt wird, nämlich das gesetzliche

Ebenmaß und den Charakter der Form nach allen Seiten zu betonen, dessen Glieder in ihrer Individualität und in ihrer funktionellen Beziehung scharf zu bezeichnen.

Das griechische Wort für Bauen bedeutet daher auch Schmücken, in ganz ähnlichem Doppelsinne wie der früher hervorgehobene des Wortes *κόσμος*. Das Gehänge, der Kranz, und jener namenlose Schmuck, der die Richtung markiert, sind die wichtigsten der Symbole, deren sich die hellenische Baukunst bedient, um das Angedeutete zu erreichen. Sie haben ihre Analogieen nicht unmittelbar in der Natur, sondern fast ausschließlich im Schmucke, der den menschlichen Körper ziert. Bei den meisten deutet schon die technische Benennung, die man ihnen gab, darauf hin.

So sind z. B. die Tropfen am dorischen Gebälke ein Behang, der im Kontraste zu der schrägen Unterfläche der Gesimsplatte steht, an dem man in veredelter hellenischer Durchbildung dasselbe Prinzip erkennen muß, welchem gemäß der grobrealistische Chinese sein Pagodendach mit schwebenden Berlocken und Glocken behängt.

Die Korona oder Sima des Giebeldaches hat den Namen, die Bestimmung und selbst die Ornamentation eines Kranzes oder Diadems als Oberstes und Krönendes. Dasselbe Symbol beschließt auch die Einzelglieder des Baues und erscheint, wenn belastet und gleichsam dem Drucke elastisch widerstrebend, als Konfliktsymbol (Kyma).

Die bindenden Symbole, die Spiren, Toren, Tänien, Astragalen, sind sämtlich Ringzierden und als solche im Ornament deutlich bezeichnet, nämlich als glatter Ring, Riemengeflecht, Blattgewinde, Perlenschnur, oder als mit Mäander, Labyrinth oder sonstigem dem Webstuhl geläufigen Muster geschmücktes Bandwerk.

Wie der krönende Kranz das Haupt des Tempels schmückt, so umgibt der gegliederte Metopenfries ihn an der Stelle, wo

die Dominante der Proportion abschließt und mit dem stützenden Säulenbau in Verbindung tritt, gleichsam das aus Gemmen eurhythmisch zusammengesetzte breite Monile, die Halszierde des baulichen Organismus.

Ihm entsprechend trennt ein breites Diazoma den Unterbau vom Mittelbau, vermittelt den Uebergang des Stützenden zur tragenden Basis, dem Gürtel des Menschen vergleichbar und mit gürtelähnlicher ornamentaler Charakteristik.

Wer endlich verkennt in den Palmetten der Akroterien, die den Giebel schmücken, sowie in den kammartig verzierten Firstziegeln die Analogie mit der die Richtung bezeichnenden Helmzierde!

Es ließe sich auf das Vorausgeschickte eine eigene Schönheitstheorie begründen, deren kurze und besonders deren kurzweilige Entwickelung aber große Schwierigkeiten bietet. Jedoch mögen die hochverehrten Versammelten mir gestatten, diesen Vortrag mit einigen hierauf bezüglichen Andeutungen zu schließen.

Wie der kosmische Trieb des Menschen sich zuerst im Schreckbaren äußert, ebenso gefiel sich die Natur in ihren frühen Schöpfungen in dem Erzeugen des Formlosen, des Ungegliederten, des Gewaltigen. Erst in ihrer jüngsten Schöpfung, im Menschen, treten uns die Eigenschaften der formellen Schöne bei reichster Gliederung in voller Geschiedenheit durchaus klar und verständlich entgegen. Die Gestalt des wohlgebildeten Menschen erfüllt in hohem Grade die Grundbedingung des Formell-Schönen, nämlich sich als Einheit in der Mannigfaltigkeit darzustellen. Sie ist zugleich diejenige, in welcher die beiden Elemente, Einheit und Mannigfaltigkeit in ihren Momenten und gegenseitigen Beziehungen, am faßlichsten hervortreten, weshalb ich bei dem zunächst folgenden die Menschengestalt als nächstes Objekt stets im Sinne behalten werde.

Die Aesthetik des Rein-Schönen hat ihre materielle Grundlage in der Dynamik und Statik.

Jede in sich abgeschlossene Form haftet so zu sagen an einem Körperlichen, bei dessen Gestaltung und Erhaltung Kräfte thätig sind. Nun hat es zwar die Aesthetik nur mit der Form als solcher zu thun, mit dem Stücke Raum, was sich zu einer Form abschließt, und keineswegs mit dem Körperlichen und dem Wesen der Dinge; aber in dieser Form soll sich das Wesen desjenigen, dem die Form anhaftet, abspiegeln, also zunächst auch dasjenige dynamische Gesetz, was dem Wesen Existenzfähigkeit verleiht.

Daher ist der Eindruck, den die Form auf unseren Schönheitssinn macht, zunächst begründet auf ein unbewußtes Messen, Abwägen und Integrieren von Funktionen, die unserer Wissenschaft zu kompliziert sind, und deren Lösung ihm allein gelingt. Dies stimmt mit einer bekannten Aeußerung Leibnitzens über die Musik überein. Da das Wohlgefallen an einer Form zum Teil und zunächst auf dem Konflikte und dem Gleichgewichte von Kräften beruht, welche sich in ihr ausdrücken, so kommt die Wirksamkeit und gegenseitige Richtung dieser Kräfte in der Aesthetik zunächst in Betracht.

Die am allgemeinsten thätige unter diesen Kräften ist die Anziehungskraft der Massen, für unseren Fall, den Menschen, die Schwerkraft. Ihr normal entgegen wirkt eine andere Kraft, die Lebenskraft, nämlich diejenige, die unabhängig vom Willen das organische Wachstum der Gestaltung von unten nach oben vertikal aufwärts hervorbringt. Beide Kräfte treten miteinander in Konflikt, woraus eine Modifikation in der Form hervorgehen muß, nach welcher das Bestehen derselben möglich wird.

Eine dritte, die Bildung des Menschen bedingende Kraft geht von dem Punkte aus, welcher der Gegenstand seiner Affekte ist, und auf welchem er, als willenbegabtes Wesen, seine Absichten und freien Bewegungen richtet. Dieser Punkt kann zwar in jedem Momente seine Lage ändern, aber immer wird

der wachende und fungierende Mensch auf irgend einen Punkt hin gerichtet sein.

Dieser freilich mehr ideellen Willenskraft wirkt eine vierte Kraft normal entgegen, so daß ein Konflikt eintritt ganz ähnlich demjenigen zwischen Schwerkraft und Wachstumskraft.

Dieselben Massen und Teile der Gestalt nämlich, die sich als schwer bethätigen, indem sie von der Erde angezogen werden, und deshalb mit der Wachstumskraft in Konflikt geraten, wirken nach dem Gesetze der Trägheit der Willensrichtung entgegen, sei es nun, daß diese eine Bewegung des Systemes zu beginnen oder aufzuhalten beabsichtige. Als Beispiele von Symmetrie, als abhängig vom Trägheitsmomente der Massen und von der Bewegung, dienen die schönen, von symmetrischen Gewändern umflatterten Viktorien der alten Kunst.

Diese vier Kräfte kann ich mir als von vier Kraftcentren ausgehend denken, die zwei Paare bilden. Vereinige ich je zwei unter ihnen, nämlich diejenigen, die einander normal entgegenwirken, durch gerade Linien, so bilden diese beiden Linien zwei Gestaltungsachsen der Erscheinung, die beim Menschen einander rechtwinklicht durchschneiden.

Die erste Bedingung einer existenzfähigen und funktionsfähigen Gestaltung ist nun, daß in Beziehung auf diese beiden Kardinalachsen die Massen, aus denen das System besteht, sich einander das Gleichgewicht halten. Wäre der Mensch, wie der Baum, ohne Richtung, und entwickelte er sich nur vertikal aufwärts, so würde die Massenverteilung sich rings um den Stamm so ordnen, daß dem Gleichgewichte genügt sei; die Ordnung der Glieder der Gestaltung nach vertikaler Richtung (bei dem Baume die Ansätze der Verzweigungen) würde dabei von dem Gesetze des Gleichgewichtes insofern unabhängig bleiben, als es für letzteres ganz ohne Einfluß wäre, ob ein bestimmter Ring von sich, in Bezug auf den vertikalen Stamm, einander das Gleichgewicht haltenden Aesten oben oder unten am Stamme, über

oder unter anderen, gleichfalls einander die Wage haltenden Systemen der Verzweigung hervorwüchsen.

Fiele ferner beim Menschen die Gestaltungsachse mit der horizontalen Richtungsachse zusammen, wie z. B. bei der Wasserschlange, so müßten um diese Linie herum die Momente der Trägheit und des Wasserwiderstandes einander so balancieren, daß keine unfreiwillige Abweichung von der Richtungsuniformität infolge ungleichmäßiger Massenverteilung in Bezug auf die Horizontalachse einträte; dieses Gesetz würde aber wieder die Ordnung der Teile nach dem Sinne der Bewegung selbst durchaus nicht berühren, und zwar aus demselben Grunde, der bereits hervorgehoben wnrde.

Nun aber participiert der Mensch von beidem; er entwickelt sich vertikal aufwärts und ist horizontal gerichtet, also ist er in der Gliederung seiner Teile in diesem Sinne von oben nach unten, sowie in dem Sinne von vorn nach hinten, von dem Gesetze des strengen Gleichgewichtes unabhängig; nur in dem Sinne von rechts nach links, oder umgekehrt, zeigt sich die Symmetrie als die nach den Gesetzen des Gleichgewichtes geordnete Gleichverteilung der Vielheiten. Beim Krystallpolyeder ist die Symmetrie stereometrisch, beim Baume ist sie planimetrisch horizontal, beim Menschen und allem ihm hierin Nachgebildeten ist sie linearisch horizontal. Die horizontale symmetrische Achse durchschneidet die gleichfalls horizontale Richtungsachse, sowie die vertikale Lebensachse rechtwinklicht. Sie ist gleichsam die unsichtbare Balancierstange, die der Gestalt statischen Halt gibt.

So ergeben sich für den Menschen und für Gebilde der Kunst, die hierin nach seinem Vorbilde entstanden sind, z. B. für die meisten Monumente der Baukunst, drei Achsen der Gestaltung, welche den drei Ausdehnungen des Raumes entsprechen. Insofern sich nun, in Beziehung auf diese drei Schönheitsachsen, die Vielheit der Form einheitlich zu ordnen hat, treten folgende drei räumlichen Eigenschaften des Schönen hervor:

1. Symmetrie (makrokosmische Einheit).
2. Proportionalität (mikrokosmische Einheit).
3. Richtung (Bewegungseinheit).

So wenig wie es möglich ist, sich noch eine vierte räumliche Ausdehnung zu denken, ebensowenig kann man den genannten drei Eigenschaften der formellen Schöne noch eine homogene vierte hinzufügen.

Nichtsdestoweniger gibt es noch einen vierten Mittelpunkt der Beziehungen, der aber nicht mit den früher genannten homogen ist.

Dieses einheitliche Element höherer Ordnung ist der Kardinalpunkt der Erscheinung, er liegt in ihr selbst, er ist die Idee, der Inbegriff derselben.

Diejenige Eigenschaft des Schönen, die aus dem Sichordnen aller Teile um diesen idealen Mittelpunkt der Beziehungen herum zu einer Einheit höheren Grades hervorgeht, ist die Inhaltsangemessenheit, welche sich bis zum Charakter und zum Ausdrucke steigern kann. Sie läßt das Formell-Schöne zugleich als gut und zweckentsprechend erscheinen.

Damit sich die Vielheit zu einer Einheit höherer Ordnung verbinde, müssen die verschiedenen Kraftcentren, von denen vorhin die Rede war, sich in der Erscheinung selbst vorher reflektieren, ihre dem Auge wahrnehmbaren Repräsentanten innerhalb letzterer erhalten. Diese werden gleichsam die Chorführer unter den vielheitlichen Elementen der Gestalt, deren übrige Glieder nur mitklingen. So wird in Bezug auf Symmetrie die Repräsentation des Gravitationsmittelpunktes durch das Hervorheben eines bestimmten, die Gestaltungsachse zunächst umgebenden Komplexes von Teilen erreicht, indem sie durch Massenhaftigkeit, Relief, Ueberhöhung, giebelförmigen Anlauf nach der Vertikalachse zu, vollere Ausstattung, oder durch das Zusammenwirken mehrerer von diesen Mitteln so vor dem übrigen ausgezeichnet werden, daß sie das Auge anziehen und einen mit einem Blicke übersehbaren Inbegriff der symmetrischen Reihung der Teile gewähren.

Oft gelingt es in der Baukunst, durch eine geschickte Wahl einer solchen symmetrischen Autorität sich der strengen Symmetrie aller Teile überheben zu dürfen.

Bei der Proportionalität kommt es darauf an, ob sie, wie beim Menschen, vertikal, oder, wie bei den niederen Tieren, horizontal ist.

Ist sie vertikal, so müssen sich innerhalb der Gestalt zwei Punkte reflektieren: das Gravitationscentrum und das ihm entgegengesetzte Centrum der individuellen Entwickelung. Der Reflex des ersteren ist die Basis, das tragende Glied, der Reflex des zweiten ist die Dominante, das getragene Glied; beide sind verbunden durch ein stützendes Glied, von den Eigenschaften beider partizipierend und die Gegensätze in sich vermittelnd.

Die Basis entspricht ihrer Bedeutung durch ruhige Massen, einfache Gliederung, dunkle Farbe, oder auch durch Multiplizität von säulenartigen Stützen, durch formelle Evidenz von Tragfestigkeit und Federkraft.

Die Dominante entspricht der ihrigen durch Reichtum der Gliederung, Schmuck, glänzend und helle Färbung. Sie ist der Masse nach das Kleinere, der Bedeutung nach das Haupt.

Das Mittelglied zeigt in Haltung und Färbung ein mittleres Verhältnis zwischen beiden.

Ganz andere verwickeltere Umstände treten ein, wo die proportionale Achse horizontal ist, wie bei den schwimmenden, fliegenden und horizontal auf der Erde sich fortbewegenden Tieren. Das widerstehende Mittel, in welchem sie sich bewegen, tritt dabei in Wirksamkeit. Das Richtungscentrum ist mit dem Entwickelungscentrum eins und reflektiert sich im Kopfe; das tellurische Widerstandscentrum aber reflektiert sich in der größten vertikalen Durchschnittsebene des Leibes, innerhalb welcher der Schwerpunkt des ganzen Systemes liegt.

Wie der Fischkopf das Zusammenfallen der beiden Hauptachsen, der Lebensachse und Richtungsachse, klar und deutlich wieder-

spiegelt, ebenso verständlich spricht sich in dem Menschenkopfe die normale Lage jener beiden Hauptachsen zu einander aus.

Diese verschiedenen Momente nun treten als Vielheiten höherer Ordnung in der Zweckeinheit zusammen, die auf verschiedene Weise durch sie reflektiert wird. Sie sind dem höheren und letzten einheitlichen Elemente gegenüber das höhere differierende Element.

Die einfachste Kombination entsteht, wenn die Centren der Beziehungen, die beim Menschen alle geschieden sind, sämtlich in einen Punkt zusammenfallen, wie bei denjenigen Gestaltungen, die aus der ungestörten Molekularattraktion der Atome hervorgehen. Für sie ist Symmetrie, Proportion und Richtung gleichbedeutend. Ihre Richtung ist allseitig radial, daher sind sie richtungslos. Ihr Charakter ist vollkommene Regelmäßigkeit. Alle Krystallbildungen gehören hierher; bei der Kugel wird die Regelmäßigkeit zur vollkommenen Gleichförmigkeit.

Die Pflanzenwelt und die animalische Welt treten in ihren ersten Keimen gleichfalls in Formen auf, welche der Kugel sich annähern, nämlich als Pflanzenzelle und als Ei, somit bezeichnend, daß in ihnen das individuelle Leben noch indifferent ist, noch in keiner Beziehung zum Makrokosmus steht.

Aus dem indifferenten Kerne entwickelt sich die Pflanze, bei deren Gestaltung schon ein großer Reichtum von Beziehungen hervortritt, obschon ihr die Spontaneitätsachse fehlt. Der Stamm bildet, indem er eine Menge von Aesten aus sich heraustreibt, für letztere ein nächstes Glied der makrokosmischen Beziehungen; dasselbe gilt von den Aesten in Beziehung auf die Zweige, von diesen in Beziehung auf die Blätter. Dabei stehen alle diese Teile in direkter Beziehung zu dem Mittelpunkte der Erde.

Das Streben nach Massengleichgewicht und Symmetrie unter so komplizierten Wechseleinflüssen treibt die formenreiche Natur zu dem unendlichen Wechsel von Erscheinungen, welchen die Pflanzenwelt darbietet, in welcher sich das symmetrische Gesetz

im Durcheinanderwirken mit der Proportionalität, durch welche es sich gleichsam spiralisch hindurchwindet, mehr ahnen als erkennen läßt, und wodurch ein Teil des romantischen Zaubers bedungen ist, den die vegetabilischen Formen auf das Kunstgefühl üben.

Von den tierischen Formen wurde schon vorhin das Nötigste erwähnt; sie sind wesentlich dadurch charakterisiert, daß bei ihnen die Spontaneitätsachse mit der Lebensachse zusammenfällt. In diesem Zusammenfallen symbolisiert sich deutlich die auf die Erhaltung der Existenz alleinig gerichtete Willenskraft der Tiere niederer Ordnung; Tiere höherer Organisation bilden ein sehr verwickeltes Mittelglied zwischen diesem Schema und dem Menschen.

Unter allen Naturformen ist, wie schon bemerkt wurde, die menschliche die einzige, an welcher alle drei Beziehungsachsen prinzipiell getrennt hervortreten. Es darf nicht erst hervorgehoben werden, wie sich die vollständige Unabhängigkeit der Willenskraft von dem Tellurischen und dem Erhaltungstriebe beim Menschen in der normalen Richtung dieser drei Achsen aufeinander symbolisch ausspricht.

Die Baukunst weist eine ähnliche Mannigfaltigkeit von Kombinationen auf.

So bildet an gewissen Bauwerken das makrokosmische Moment den Reflektor der Zwecklichkeit. Beispiele: die Tumuli, die Pyramiden, das Grabmal Napoleons im Dome der Invaliden; sie sind allseitig entwickelt, ohne proportionale Gliederung und gerade dadurch als Mäler weltbeherrschender allberühmter Heroen sehr ausdrucksvoll.

Bei anderen Bauwerken ist das mikrokosmische Moment vorherrschend.

Dahin gehören die hohen quadratischen Kuppeltempel und noch entschiedener die Türme, bei denen Symmetrie und Richtung von der Proportionalität gleichsam übertönt werden. Sie sind daher als Symbole himmelstrebender, das Irdische verachtender,

religiöser Tendenz, die doch selbst im Himmel ihre Individualität und ihr eigenes Ich beibehalten möchte, bedeutsam.

Gleicherweise zeigt sich an vielen Werken der technischen Künste und der Architektur das Richtungsmoment als das überwiegende. Beispiele: das schnellsegelnde Schiff, der befiederte Streitwagen, die Propaganda erstrebende römisch-katholische Wallfahrtskirche, als Ecclesia militans.

Aber in dem griechischen Tempel tritt die Zweckeinheit analog wie bei dem Menschen zur Erscheinung. Das krönende Giebelfeld ist zugleich die Dominante der Proportionalität, der Inbegriff der Symmetrie und der Reflektor des ihm opfernd nahenden Festzuges.

Ich fürchte sehr, daß diese architektonische Theorie des Formell-Schönen, die hier nur in wenigen allgemeinen Zügen angedeutet werden konnte, der modernen Aesthetik als Irrlehre erscheinen wird. Letztere sucht alle Eigenschaften oder Bedingungen des Rein-Schönen in der Form aus letzterer heraus, als nur für sich bestehend und sich selbst erklärend, zu entwickeln, sie betrachtet die Form als ein in sich völlig abgeschlossenes Stück Raum, und es ist ihr bei dieser Abstraktion nicht einmal gelungen, den Beweis zu führen, daß eine völlig entwickelte Form nicht von oben nach unten, noch von vorn nach hinten, sondern nur von rechts nach links symmetrisch sein könne*).

---

*) Man lese den unklaren Paragraphen 164 der Aesth. Forschungen von Zeising, worin letzterer an das ästhetische Gefühl appelliert, das die horizontale Lage der symmetrischen Achse verlange, dann aber hinzufügt: „Der Grund hiervon ist unschwer einzusehen: Was einander in der Form durchaus gleich ist, erscheint auch als quantitativ-gleich; das Quantitativ-Gleiche erscheint aber bei völliger Gleichheit der Form auch von gleichem Gewicht, zwei Dinge aber, die völlig gleiches Gewicht haben, liegen bei gleichen äußeren Umständen auch stets in gleicher Höhe, haben also notwendig eine horizontale Lage.“ Das letztere kann geradezu als unrichtig verneint werden, der ganze Satz aber paßt durchaus nicht in das System des Aesthetikers, der (§ 96) eine Erscheinung von seiten ihrer Form nur dann als vollkommen erkennt, wenn sich die Form selbst

Auch über das Gesetz der proportionalen Gliederung lehrt die neueste Aesthetik anderes, als was dem Architekten darüber vorschwebt. In der Zweiteilung, wonach ein Teil sich zum anderen verhalten solle wie dieser zum Ganzen, in dem sogenannten goldenen Schnitt, will Zeising das Geheimnis und Universalgesetz der Proportionalität entdeckt haben, während doch diese Zweiteilung zwar den Konflikt zwischen den beiden auf der Proportionalitätsachse einander polarisierenden Kräften hervorhebt, aber für die Vermittelung beider kein entsprechendes Symbol hat.

Auch scheint es mir gesucht, das Ganze zugleich als Teil des Ganzen betrachtet wissen zu wollen. Wo die Teile unter sich harmonieren, dort ist auch das Ganze harmonisch.

Strenge genommen liegt in der Zeisingschen Zweiteilung eine latente Dreiteilung und die Anerkennung der allgemeinen Gültigkeit der letzteren*).

---

in sich als Indifferenzierung der Einheit und Verschiedenheit darstellt, und (§ 156) erklärt, daß es die Aesthetik nur mit der Anschauung der Dinge, nicht mit den Dingen als solchen (also auch nicht mit ihrer Schwere) zu thun habe. Anmerk. d. Verf.

*) Wenn das Gesetz der Zweiteilung sich irgendwo in der Natur bewährt, so ist es bei dem Fischgeschlechte der Fall, bei dem nach dem Gesetze des Widerstandes des Mediums ein entschiedener Gegensatz des Vorne und Hinten, von der größten vertikalen Durchschnittsebene getrennt, notwendig wird. Insofern nun der Mensch als Embryo dem Fische mehr gleicht als irgend einem anderen Geschöpfe, so mag ihm im Nabel eine Reminiscenz seines unentwickelten Daseins geblieben sein, und sich auch das niedere Gesetz der Zweiteilung an der so reichen und mannigfach gegliederten menschlichen Gestalt bewähren, wenn man, wie Zeising will, den Nabel als den Teilungspunkt betrachtet; nichtsdestoweniger gibt sich das höhere Gesetz der Dreiteilung nicht minder unzweideutig an derselben menschlichen Figur kund; man darf nur den ersten untersten Teil, die Basis, wie es am natürlichsten scheint, bis zur Mitte des Hüftwirbels, die Dominante dagegen, den Kopf, vom Scheitel bis zum Schulterbeinwirbel rechnen, so wird die Entfernung zwischen beiden Grenzen, nämlich die Länge vom Schulterbeinwirbel bis zum Schenkelbeinwirbel ziemlich die mittlere Proportionale zwischen den Dimensionen der beiden vorher-

Am meisten und entschiedensten aber trennt sich meine plastisch-architektonische Anschauung des Rein-Schönen in dem

---

genannten Teile sein. Dasselbe Gesetz der Dreiteilung mit mittlerer Proportionale findet sich sogar in den Untereinteilungen des menschlichen Körpers wieder, z. B. verhält sich der Oberarm zum Unterarm, wie dieser zur Länge der Hand, von der Handwurzel bis zu den Fingerspitzen gerechnet. Das Gleiche an den Beinen, an den Fingern, selbst am Haupte.

Die Aegypter teilten, wie eine von Belzoni entdeckte Darstellung einer in ein Netz gezeichneten schematischen Figur zu erweisen scheint, ihre stehenden Figuren in 19 Teile. Hiervon fielen 3 Teile auf den Kopf bis zum Schlüsselbein, und circa 10,4 Teile auf die Beine bis zum Hüftwirbel, so daß für den Rumpf die Länge von 5,6 Teilen bleibt; eine Einteilung, die ziemlich genau der proportionalen Dreiteilung entspricht.

Die Griechen ließen bei ihren plastischen Meisterwerken weder die Zweiteilung noch die Dreiteilung der menschlichen Figur steif und einseitig hervortreten, sondern sie ließen, wie es die Natur thut, beide durcheinander spielen und sich durch gegenseitige Kontraste heben und beleben.

Die Dreiteilung hat keinen goldenen Schnitt, wonach sich eine bestimmte Länge in drei bestimmte proportionale Teile teilen ließe; aber diese Unbestimmtheit und Freiheit, die sie gestattet, macht ihr Gesetz allgemeiner gültig und praktischer. Uebrigens wünsche ich meine mittlere Proportionalität mehr virtuell als buchstäblich genommen zu wissen, als müsse notwendig jede wohl proportionierte aufrechtstehende Kunst- oder Naturgestaltung ihrer Längenachse nach streng mathematisch so eingeteilt werden, daß der mittlere Teil die genaue mittlere Proportionale der beiden unteren und oberen Teile bilden. Es gibt sehr viele und sehr verschiedene Mittel, um diese Proportionalität für das Auge befriedigend hervorzurufen; auch ist zu erwähnen, daß meine Theorie des Rein-Schönen die plastisch-stereometrischen Erscheinungen als solche faßt, deren Proportion nicht von Linien- noch von Flächenbeziehungen, sondern von räumlichen Beziehungen der Glieder zu einander abhängig ist.

Ebenso sind Flächenverhältnisse nicht von den Beziehungen der Höhen der Teile, sondern vielmehr von den Beziehungen der Flächen zu einander abhängig, die sich zu einem Ganzen gliedern. Nur die Proportionen eines regelmäßigen Prismas oder Cylinders, eines dergl. Oblong oder höchstens einer zwar variierten aber der Linie sich annähernden sehr schlanken Form bin ich berechtigt nach den Verhältnissen der Höhen seiner Glieder zu beurteilen. Anmerk. d. Verf.

Punkte von der herkömmlichen, daß ich das Bild der Dinge körperlich oder vielmehr stereometrisch fasse, während letztere sich nur auf die planimetrischen Figuren einläßt, die mit der Anschauung der Dinge als Bild entstehen*).

Somit kennt sie nur zwei Schönheits-Koordinatenachsen, die dritte, die Richtungsachse läßt sie aus. Jenen entsprechen die beiden Eigenschaften der Symmetrie und Proportionalität, und mit diesen gruppiert sie die höhere nicht homogene, den Charakter oder Ausdruck. Sie hat nur zwei Chariten und stellt, um die Trias voll zu machen, die Huldgöttin selbst als Chorführerin in den Reigen, dem es somit an einem Mittelpunkte der Beziehuugen fehlt. Ich benutze dieses Bild, weil ich allen Ernstes glaube, daß die Chariten, aus denen O. Müller auffallenderweise drei Mahlzeitsgöttinnen gemacht hat, bei den bauenden Minyern, die ihren Kult erfanden, die Symbole jener oft genannten drei räumlichen Bedingungen des Schönen waren, der Symmetrie, Proportionalität und Richtung; sie umkreisen im lieblichen Reigen Aphrodite, die höchste Potenz des Schönen, und bilden in dieser Verbindung den geschlossenen Ausdruck, das reizende Symbol der vollständigen hellenischen Schönheitstheorie.

---

*) So sagt Zeising, Aesth. Forschungen § 156: „Da es die Aesthetik nur mit der Anschaunng der Dinge, nicht mit den Dingen selbst zu thun hat, so hat sie sich nur auf die planimetrischen Figuren einzulassen, und auf diese wird daher im folgenden hauptsächlich Rücksicht genommen werden.“

Wollte man auch als richtig gelten lassen, daß die Aesthetik sich nur mit den planimetrischen Figuren zu befassen habe, so müssen diese doch, wo sie aus der Anschauung eines Dinges entstehen, das nicht bloß Fläche ist, sondern auch Tiefe hat, in der Vorstellung des Beschauers das Bild eines Stereometrischen erwecken; man muß erkennen, ob man ein Ding von vorne oder von der Seite sieht, und das Nichtgeschehene aus dem Geschehenen ergänzen. Selbst diese planimetrische Auffassungsweise entschuldigt somit nicht die Auslassung einer der drei Schönheitsbedingungen, von der im Texte die Rede ist. Anmerk. d. Verf.

Die Namen der Chariten, Thalia, Euphrosyne, Aglaja, sind wohl gewiß nicht die ursprünglichen orchomenischen, die, wie Pausanias anzudeuten scheint, verschwiegen wurden, sondern spätere rein poetische. Doch ist es bezeichnend, daß Xenophon in seiner Abhandlung über Reitkunst die zierlich geordnete Mähne des Rosses Aglaja nennt, welches also mit Phalara, dem gewöhnlichen Ausdrucke für den schönen Richtungsschmuck der Pferde, der Bedeutung nach beinahe zusammenfällt. Es ist der in der Bewegung glitzernde Putz. Aglaja ist außerdem die Gattin des Hephaistos. Nicht umsonst führen die Chariten, außer Kränzen von Rosen und Myrten, auch den Würfel in den Händen. Nicht umsonst wurden sie von den orchomenischen Minyern in den Gestalten dreieckiger Steine verehrt. Die Chariten waren die Gottheiten, denen Pythagoras opferte, als ihm die Lösung seines berühmten geometrischen Problems gelungen war, dessen Bezug auf unseren Gegenstand nicht schwer nachzuweisen wäre.

Ich kann nicht umhin, hier noch zuletzt auf ein allgemein gültiges, höchst wichtiges Stilgesetz in den Künsten aufmerksam zu machen, das wiederum im Schmucke in größter Einfachheit und Anschaulichkeit hervortritt.

Der Schmuck, welcher Art er sein mag (wenn wir nicht den einfachen peripherischen Ring davon ausnehmen müssen), besteht aus zwei prinzipiell voneinander verschiedenen Elementen: erstens aus den Einheiten, die in symmetrischer, eurhythmischer oder direktioneller Ordnung das Wesen des Schmuckes bilden, und zweitens aus dem, was diese Einheiten umfaßt, verkettet und an das Geschmückte befestigt.

Das erstgenannte Element ist in sich abgeschlossen, getragen, und fungiert nur durch seine Beziehungen zu gleichartigen, den Schmuck bildenden Teilen, und zu dem geschmückten Gegenstande,

es zeigt sich kein Konflikt von mechanisch struktiven Kräften in ihm thätig.

Das zweite Element ist struktiv, es fungiert mechanisch, es faßt, verkettet, bindet, und zugleich soll es kosmetisch mitwirken.

Dieser prinzipiellen Verschiedenheit zwischen dem Kleinod und der Fassung muß die künstlerische ornamentale Behandlung beider nicht bloß entsprechen, sie muß sie auch nachdrücklich accentuieren.

Das erste Element hat besonderen Anspruch auf Autorität, die bei Schmucksachen durch Glanz, Farbe, Schönheit der Form, sowie durch Reichtum der bildlichen Ausstattung erlangt wird.

Der Boden für bildliche Ausstattung ist hier neutral; die Darstellungen auf den Kleinodien, die das in Rede stehende, nicht mechanisch fungierende Element bilden, könnten gewählt werden, wie sie wollten, wenn nicht das natürliche Verlangen, daß sich die Bedeutung und die Beziehung dieser Kleinodien, wie sie sich im Schmuck zu einem Ganzen zusammenfügen, zu dem Geschmückten auf ihnen aussprechen müsse, bei ihrer Wahl bestimmte Schranken stellte. Höchstens, daß noch das Stoffliche der Einheit, auf der sich die bildliche Darstellung entwickeln soll, gewisse stilistische Bedingungen in der Behandlung des letzteren nötig macht.

An diesen Kleinodien nun ist es, wo die charakteristische Ornamentik, die höhere auf das Wesen und die Tendenz des Geschmückten hindeutende Kunst den Boden und Rahmen ihres Wirkens findet.

Ganz anders verhält es sich mit dem zweitgenannten Elemente, mit dem struktiv-fungierenden.

Die Ornamentik dieses Elementes soll sich der Bedeutsamkeit der erstgenannten in jeder Weise unterordnen, sie hat unmittelbar gar nichts mit dem Wesen und der Tendenz des Geschmückten

zu schaffen, sondern bezieht sich direkt nur auf die Einheit, welche sie einfaßt, mit anderen ihrer Art verkettet, und an den geschmückten Gegenstand befestigt. Allerdings bringt diese Funktion es mit sich (da der letzte Bezug immer das Geschmückte bleibt), daß dieses dienende Element des Schmuckes gleichfalls dem Wesen und der Tendenz des Geschmückten entspreche; allein der erste Eindruck desselben muß immer derjenige sein, daß es dient, einfaßt, verkettet, bindet.

Der beste Ausdruck dafür sind aber gewisse, der Natur sowie der primitiven Industrie entnommene Typen, die durch unmittelbarste Ideenverknüpfung in uns die Empfindung oder das Bewußtsein erwecken, daß diese verknüpfenden, bindenden und zugleich einrahmenden, den Schmuck schmückenden Teile ihren Funktionen in jeder Beziehung gewachsen sind.

Solcher Typen bietet die Natur eine unendliche Fülle dar, die in ornamental-stilistischer Uebersetzung in das Stoffliche als passende Analoga und Symbole hier am Orte sind. Beispiele: das Netzwerk, welches die Melone ziert, die klammernden Organe der Rebe, die Krallen und Klauen der Tiere, der Rachen einer Bestie, die Schlange in ihren Umschlingungen, das Astwerk der Bäume u. dergl. mehr.

Nicht minder aber als jene Natursymbole sind in unserem Falle die der ursprünglichsten Technik entnommenen Typen bedeutsam. Beispiele: die Kränze und gereihten Blattgewinde, die Bouquets, die Schnuren, Stricke, Ketten, Geflechte und Bänder, die früher erwähnten Masken.

Die Abhängigkeit des struktiven Elementes von dem Stofflichen und seine funktionelle Bestimmung zeige sich stets in der eurhythmisch geregelten Wiederkehr solcher Formen, im eigentlichen Ornamente, und wo das geistig individuelle Leben innerhalb dieser ornamentalen Teile bildlich hervortritt, sei es stets chimärisch aufgefaßt. Nur in imaginärer Auffassung kann es neben der tendenziösen höheren Kunst, der es als Rahmen dient, ohne

störend in letztere einzugreifen, sich entwickeln; nur in dem Grotesken ist eine Vermischung und Vermittelung des Ideellen mit dem funktionellen Prinzipe ausführbar.

Dieses erste und wichtigste stilistisch-ornamentale Prinzip sehen wir leider in neuester Zeit nicht überall erkannt und oft mißachtet. Es tritt uns als allgemein gültig in der Keramik, in den textilen Künsten, sowie in der Baukunst entgegen. Ja, es bleibt gültig sogar auf dem Gebiete der Musik und der Dichtkunst. Wir sehen dieses Gesetz in der antiken Tragödie, sowie in dem aristophanischen Lustspiele. Shakespeares Genie erkannte dessen volle Bedeutung. Sein „Sturm" gibt ein Muster ornamentaler Behandlung des einfassenden, verkettenden und haltenden Beiwerkes im Gegensatze zu der historischen des dramatischen Kerns.

In großer Klarheit offenbart sich dieses Prinzip wieder am griechischen Tempel. Das Giebelfeld, die Metopen, die Friese, die Diaphragmen der Säulen sind Ruheplätze der Konstruktion und daher der höheren Tendenzsymbolik gewidmet. Die Cella-Mauern fungierten zwar bei den Griechen der That nach, aber nicht der Idee nach, als stützende Glieder, und sind daher ebenfalls der hohen Kunst geöffnete Felder; überall sonst herrscht das reine Ornament.

An der hervorgehobenen Deutlichkeit des Unterschiedes zwischen den beiden im Schmucke zusammenwirkenden Faktoren und der daraus resultierenden notwendigen Verschiedenheit ihrer artistisch-technischen Behandlung zeigt sich beispielsweise die hohe Bedeutung, die der Schmuck auch in jenem Teile der Kunstlehre einnimmt, die den Stil in der Kunst betrifft.

Während nämlich die Begriffe Symmetrie, Proportionalität, Richtungseinheit, Harmonie sämtlich kollektive Begriffe sind, indem sie eine Vielheit als Einheit zusammenfassen, während sie zweitens rein formelle sind, das heißt während sie an den abstrakt-formellen Eigenschaften der bereits fertigen Erscheinungen

haften, dagegen aber das Geschichtliche der Entstehung der Form, wie selbst die stofflichen Unterschiede der materiellen Teile, welche die Form bilden, als Fremdartiges aus sich ausschließen, hat die Stillehre das Entstehen des Schönen in der Kunst zu ihrem Gegenstande; sie faßt das Schöne als einheitliches Resultat (zu dessen Entstehung freilich die verschiedensten Faktoren zusammenwirken), als die Lösung eines artistischen Problems.

Die Zahl der zusammenwirkenden Faktoren bei dem Entstehen des Werkes ist unbestimmbar, und es mögen nur einige der wichtigsten darunter hier berührt werden.

Sie lassen sich in zwei abgesonderte Klassen teilen, nämlich erstens in solche, die gewissermaßen im Werke selbst enthalten und gewissen Gesetzen natürlicher und physischer Notwendigkeit unterworfen sind, welche unter allen Umständen und zu allen Zeiten dieselben bleiben, zweitens in diejenigen Momente, die von außen her auf das Entstehen eines Kunstgebildes einwirken.

Zu den ersteren gehört nun namentlich vor allen anderen wieder der Zweck, dessen künstlerische Behandlung als Aufgabe vorliegt, sei er nun ein materieller oder ein mehr ideeller, welcher letztere sich in den meisten, wo nicht in allen Fällen auf einen in höherem Sinne aufgefaßten reellen Zweck zurückführen lassen wird.

Zweitens gehört dahin der Stoff, welcher dem Künstler zu Gebote steht, um damit den dienstthuenden Gegenstand zu realisieren oder auch nach Umständen nur zur Erscheinung zu bringen.

Drittens gehören dahin die Mittel zur Bearbeitung des Stoffes, die Prozesse, die bei der Behandlung des Stofflichen in Frage kommen und sehr entschieden auf das formelle Hervortreten des letzteren in der zwecklich-künstlerischen Erscheinung einwirken. So z. B. läßt sich Metall hämmern, schmie-

den, schneiden und gießen: in allen drei oder vier verschiedenen Behandlungen tritt es prinzipiell anders als formenbestimmend auf.

Mannigfaltiger sind die äußeren Koefficienten der Kunstdarstellung. Dahin sind zu rechnen alle räumlichen und persönlichen Einflüsse und Momente der Gestaltung, als da sind: Klima, physische Beschaffenheit des Landes, nationale Bildungsrichtung, historische Erinnerungen und Ueberlieferungen, lokale Einflüsse der Umgebung (ob z. B. ein Haus im Thale oder auf der Höhe steht, ob es Stadt- oder Landhaus ist), Person oder Körperschaft, welche das Werk bestellt, dann unter vielen anderen nicht genannten Einflüssen besonders die Gelegenheit und zufällige Veranlassung des Entstehens.

Endlich, als mächtiges äußeres Moment, ist noch die Hand des Künstlers, dessen individuelle Persönlichkeit und Stimmung hervorzuheben.

Indem wir nun das Schöne in der Kunst als ein aus allen diesen und noch vielen anderen Momenten Entstehendes, als ein Werdendes betrachten, fassen wir die ästhetische Frage von der rein werkthätigen Seite, eine Art der Auffassung, die dem praktischen Künstler am meisten nützt und zusagt. Er betrachtet das Werk als ein Resultierendes und verlangt, daß es Stil habe, welches Wort nichts weiter bedeutet, als das zu künstlerischer Bedeutung erhobene Hervortreten des Grundthemas und aller inneren und äußeren Koefficienten, die bei der Verkörperung desselben in einem Kunstwerke modifizierend einwirkten.

In dieser Definition des Begriffes Stil vereinigen sich die scheinbar heterogensten Unterbegriffe, die man mit diesem Worte zu verknüpfen pflegt, und deren Grundverwandtschaft ein sehr richtiges Volksgefühl herausfand.

So sagen wir gleich richtig: Gotischer Stil, Stil des Zeitalters Ludwig XIV., Stil des Raphael, Kirchenstil, ländlicher

Stil, Holzstil, Metallstil, schwerer Stil, hoher Stil, leichter Stil u. s. w.

Uebrigens sieht man, wie die ästhetisch-formelle Anschauung des Schönen, wenn sie sich auf allgemein gültige Naturgesetze stützt, und die artistisch-konstruierende einander die Hand bieten und in höherer Auffassung notwendig in einer und derselben Doktrin sich vereinigen müssen.

5. Ueber das Verhältnis der dekorativen Künste zur Architektur*).

Die dekorativen Künste sollten aus der Architektur hervorgehen und zu ihr in Beziehung stehen.

Dieses Prinzip in seiner wahren Bedeutung erfaßt, wird von jedermann unterschrieben werden, der über die Beziehungen nachgedacht hat, welche zwischen den verschiedenen Aeußerungen jenes angebornen Instinktes bestehen, vermöge dessen wir die Wahl der Formen und Farben treffen, um den Produkten unserer Hände Ausdruck und Schönheit zu verleihen.

Architektur ist das gemeinsame Zusammenwirken aller anderen Kunstzweige für eine große monumentale Wirkung und nach einer leitenden Idee.

Die Gesetze der Schönheit und des Stils, welche wir im Kunsthandwerk und in der Kunst im allgemeinen kennen lernen, wurden durch Architekten zuerst fixiert und systematisch geordnet.

Die Kunstgeschichte scheint diesem Prinzip in einzelnen Punkten zu widersprechen; aber es kann nichtsdestoweniger behauptet werden, daß gerade diese Punkte die entschiedensten Beweise für jene intime Wechselbeziehung sind, durch welche alle Kunstzweige miteinander verbunden sind.

Zuerst finden wir, daß das Kunsthandwerk oder die Kunstindustrie viele Jahrhunderte vor Erfindung der Architektur als Kunst bereits einen hohen Grad von Entwickelung erreicht hatte. In einfachen Zelten, rohen Verschanzungen und Lagern wohnte der Luxus schon viele tausend Jahre vor Erfindung der Archi-

*) Vortrag, gehalten in London 1854.

tektur und der Monumentalkunst. Häuslicher Fleiß, der Markt, Handel, Krieg und Raub versahen den Haushalt der vorarchitektonischen Jahrhunderte mit Luxusartikeln, Matten, Teppichen, reichen Gewändern, Vasen, Dreifüßen, Kandelabern, Lampen, Waffen, Juwelen und Flitterwerk. So verhielt es sich z. B. bei den Griechen zu den Zeiten Homers und Hesiods und selbst viel später. Die Schilderungen, welche diese alten Dichter von den Waffen der Heroen, den Vasen, Dreifüßen, Draperien, Stickereien und anderen Gegenständen einer frühen Kunstindustrie geben, sind ohne Zweifel auf Wirklichkeit begründet. Die Dichter durften die Schönheit und den Reichtum solcher Gegenstände übertreiben, aber ihre Kunst hätte keine Wirkung ausgeübt, wenn den Hörern nicht Gegenstände, ähnlich den beschriebenen, bekannt gewesen wären*).

Was enthalten nun aber die Beschreibungen von Monumenten und architektonischen Werken, welche die genannten Dichter uns vorführen?

---

*) Wir werden Gelegenheit finden, zu diesen poetischen Schilderungen althellenischer Kunstindustrie zurückzukehren, welche nicht nur für den Archäologen von hohem Interesse sind, sondern auch für die moderne Kunstindustrie. Seit den Zeiten Griechenlands bis heute haben sie die hervorragendsten künstlerischen Kräfte lebhaft angeregt, so Phidias bei der Ausarbeitung seines berühmten Schildes der Pallas am Parthenon zu Athen, so ferner Lionardo da Vinci, dessen herrliches Bild der Medusa einen Schild schmückt, der sich jetzt in der florentinischen Galerie der Uffizji befindet, so Michelangelo in mehreren seiner mächtigen Kompositionen, so Benvenuto Cellini und jene anderen Meister, deren prächtige Werke ihm zugeschrieben wurden, indem sein Name eine Art mythischer Berühmtheit erlangte und den Namen manches geschickten Künstlers derselben Epoche absorbierte. Unter den modernen Künstlern, die nach den Schilderungen Herodots und Homers gearbeitet haben, sind Männer wie Flaxmann, Thorwaldsen, Schwanthaler und andere hervorragende Meister zu nennen, welche auf diese Weise mehr für die Verbreitung von künstlerischem Gefühl und Geschmack in den praktischen Künsten thaten, als durch ihre berühmten und großen Schöpfungen. Anmerk. d. Verf.

Sie bezeugen alle jenen oben angedeuteten Zustand der Architektur, oder vielmehr den Mangel eigentlicher Monumentalarchitektur, die durch ihre eigenen organischen Gesetze beherrscht gewesen wäre. Ein ungemeiner Luxus war mit der ursprünglichsten Einfachheit und Roheit der Konstruktion und in der Einrichtung des Haushaltes vereinigt.

Die ganze Ausschmückung der Gebäude bestand in einer bloßen Applikation von Draperien oder Metallkonstruktionen, von Schilden, Trophäen, Festons und Blumen oder in einer Ausstattung mit Thon- und Metallgefäßen, Figuren, Möbeln und anderen beweglichen Gegenständen, die der Kunstindustrie oder der Natur entlehnt waren, nicht aber aus den inneren organischen Gesetzen der Architektur hervorgingen. Die nämlichen Gebäude, welche mit getriebenen Gold- und Zinnplatten bekleidet waren, bestanden aus bloßen Baracken, Höfen und weiten Hallen, ohne Fußböden und mit Herden ohne Schornsteine.

Es möge hier gestattet sein, einige Beispiele solcher homerischen Schilderungen von Gebäuden anzuführen.

1. Das Zelt des Achilles.
2. Der Palast des Priamus.
3. Der Palast des Königs der Phäaken.
4. Das Haus des Odysseus.

Solcher Art waren die Beziehungen zwischen industrieller Kunst und Architektur in jenen Zeiten der beginnenden Kultur bei den Griechen, über die wir, dank einem glücklichen Zufall, zu urteilen imstande sind.

Aber nicht genug. Der Einfluß der Kunstindustrie auf die Civilisation war noch allgemeiner. Die griechische Mythologie ist eine geniale und poetische Schöpfung, die aus einer formlosen, aber sehr bildsamen Masse von mythischen, teils einheimischen, teils vom Ausland entlehnten Fabeln, welche in ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr verstanden wurden, herausgestaltet, sozusagen modelliert wurde. Diese Schöpfung war

das Werk der vorgenannten Dichter, welche in ihren Dichtungen höchst wahrscheinlich von Bildern bestimmt wurden, die sie den auf Waffen, Vasen, Teppichen und Werkzeugen gemalten und dargestellten Mythen entlehnten, denn sie spielen oft auf solche Darstellungen in ihren Schilderungen an, und wir erkennen einen solchen Einfluß auch in dem illustrierenden Charakter ihrer Erzählungen.

Zum Teil fremde, zum Teil einheimische Formen, die als Ornamente verwendet wurden, wurden ineinander verschmolzen und zu einem neuen Resultat umgebildet.

Ich werde in einer der nächsten Vorlesungen versuchen zu zeigen, wie sich die griechische Architektur aus ihren Anfängen heraus durch die gesetzgebende und tempelbildende dorische Rasse entwickelte, im Gegensatz zu den poetischen Joniern, welche ihren Göttern auf den Bergen opferten und Tempel im eigentlichen Sinne des Wortes überhaupt nicht besaßen.

Wenn es die Zeit gestattete, so möchte hier eine Parallele zwischen den homerischen Wohnhäusern und jener eigentümlichen Mischung von Einfachheit und Luxus gezogen werden, welche noch zu unserer Zeit in den Zelten und Wohnstätten der orientalischen Völker vorherrscht. Ich weise in dieser Hinsicht auf die lebhafte Schilderung der Haushaltung eines arabischen Scheichs hin, welche uns Mr. Layard in seinen Reiseberichten aus Mesopotamien gibt.

Während die Griechen sich noch auf der Stufe der vorarchitektonischen Civilisation befanden, gab es in anderen Teilen der alten Welt einige Mittelpunkte sehr alter, auf anderen Prinzipien begründeter Kulturen, welche von einem gewissen Gesichtspunkt aus für die Entwickelung der Architektur als einer selbständigen Kunst günstiger waren. —

Aber was sehen wir in den Ruinen von Ninive und Theben? Die unzweifelhaften Beweise dessen, was vorhin behauptet wurde, daß nämlich sämtliche architektonischen Formen

der ägyptischen und assyrischen Monumente der Kunstindustrie entlehnt sind.

Die Matten und später die Teppiche und Draperien waren die frühesten Materialien der Raumtrennung und jener Zimmereinteilungen, welche die Menschen für ihren Schutz und ihre Bequemlichkeit für nötig fanden. Diese genannten Materialien

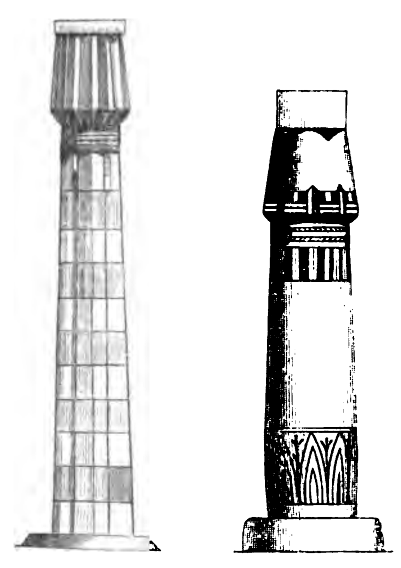


Fig. 16. Aegyptische Bündelsäulen.
(Aus des Verfassers „Stil" I. S. 394. 2. Aufl.)

versahen diesen Dienst lange vor der Erfindung der Erdwälle, und die wohlbekannten assyrischen Alabasterplatten sind nur in Stein ausgeführte Nachahmungen der ursprünglichen Teppiche.

Die Geschichte der Wanddekoration in allen ihren Phasen beginnt mit diesem Urmotiv der Teppichwirkerei und ist auf ihr begründet.

Wenn wir wiederum die ägyptischen Säulen der früheren Perioden ägyptischer Kunst betrachten, so erkennen wir kantige

Pfeiler, welche mit Rohr bekleidet sind, das mit Stricken und einem Stück reichgeschmückten Stoffes ringsherum befestigt ist, so daß der eckige Pfeiler nur an der Spitze oberhalb des Kapitäls sichtbar wird. Das letztere ist aus Blumen der Papyrusstaude und des Lotus gebildet, welche in den Schnüren am Halse des Kapitäls eingesteckt sind, ganz in der nämlichen Weise, wie die schönen Aegypterinnen jener Zeit dieselben Blumen in die Bänder ihrer Haarfrisur zu stecken pflegten.

Ein großer Teil der in der Architektur üblichen Formen stammen so von Werken der Kunstindustrie ab, und die Regeln und Gesetze der Schönheit und des Stils, die wir kennen, wurden lange vor der Existenz irgend welcher monumentaler Kunst bestimmt und angewendet.

Die Werke industrieller Kunst geben daher sehr oft den Schlüssel und die Grundlage für das Verständnis architektonischer Formen und Prinzipien.

Ein zweiter Punkt, in dem die Kunstgeschichte nicht mit unserem Prinzip übereinzustimmen scheint, ist der, daß die Perioden, in denen die industriellen Künste von der Achitektur hierarchisch beherrscht wurden, nicht die für die Entwickelung der hohen Kunst oder der Kunstindustrie günstigsten waren. In diesen Perioden gestalten sich die Beziehungen zwischen den beiden Aeußerungen des Kunsttriebes in einer der von uns geschilderten geradezu entgegengesetzten Weise.

Während der Herrschaft des mittelalterlichen oder spitzbogigen, sogenannten gotischen Stiles z. B. wurden die industriellen Künste ganz abhängig von den in diesem Stile gebrauchten Formen, welche selbst in den wichtigsten dekorativen Motiven von der Steinkonstruktion hergenommen waren. So wurden die Reliquiarien zu kleinen Kirchen, die Vasen hatten Strebepfeiler, Spitzbogen, gotisch profilierte Gliederungen und Spitzdächer als Deckel. Die Bogen wurden das Grundmotiv der Flächenornamentierung und der beherrschende Einfluß der Architektur dehnte

sich sogar bis auf das Handwerk des Schuhmachers und Schneiders aus.

War dies ein gesunder und normaler Zustand und können wir diese Geschmacksrichtung im Kunsthandwerk als rein bezeichnen? Es mag vielleicht kühn aussehen, dies zu verneinen.

Nach dem Wiederaufleben der antiken Prinzipien der Architektur erhielt das architektonische System seinen Einfluß, wenigstens eine Zeitlang, in einigen Zweigen des Kunsthandwerks noch aufrecht, wie z. B. im Hausgerät. Aber dieser Stil war vielleicht geschmeidiger als der frühere, und es wurde in dessen Anwendung auf das Kunsthandwerk große Freiheit gestattet.

Umwälzungen in den Architekturstilen waren also immer vorbereitet durch Neuerungen, welche vorher in der Art der Ausübung des Kunsthandwerks eingeführt worden waren; und die Architektur wird bald ihre Herrschaft über die anderen Künste verlieren, wenn sie wie gegenwärtig sich von denselben isoliert.

Unsere Architektur ist ohne Originalität und hat ihren Vorrang vor den anderen Künsten verloren. Sie wird nur dann wieder aufleben, wenn durch moderne Architekten dem gegenwärtigen Zustand unserer Kunstindustrie mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden wird.]

Der Impuls zu einer so glücklichen Aenderung wird wiederum vom Kunsthandwerk ausgehen.

In dieser Hinsicht müssen wir das richtige Gefühl anerkennen, welches unsere Regierung in ihren Anstrengungen für Hebung der künstlerischen Erziehung des Volkes leitet, indem sie dabei ihr besonderes Augenmerk auf die Ausübung des Kunsthandwerks richtet.

---

6. Ueber den Zusammenhang der architektonischen Systeme mit allgemeinen Kulturzuständen *).

Die individuellen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Systeme der Architektur werden für uns so lange unverständlich bleiben, als wir nicht eine Anschauung über die socialpolitischen und religiösen Zustände derjenigen Nationen und Zeitalter gewonnen haben, denen die betreffenden architektonischen Stile eigentümlich waren.

Architektonische Denkmale sind thatsächlich nur der künstlerische Ausdruck dieser socialen, politischen und religiösen Institutionen, denn die Formen der Kunst, so gut wie diejenigen der Gesellschaft, sind notwendigerweise Resultate eines Prinzipes oder einer ursprünglichen Idee, welche schon vor ihnen bestanden haben mußte.

In noch geringerem Grade würden wir irgend ein bestimmtes Verständnis über gewisse Einzelheiten irgend eines architektonischen Stiles gewinnen können, zum Beispiel über das, was man unter der Ordnung, unter den Profilen 2c. eines Stiles für gewöhnlich versteht, ohne zum mindesten eine allgemeine Kenntnis über die Gesamtheit derjenigen Monumente zu haben, an denen diese Details sich finden und deren Prinzipien sie zum Ausdruck bringen. Leider aber befinden wir uns noch in großer Unkenntnis gerade über die allerwichtigsten dieser allgemeinen Grundsätze und zwar nicht allein bezüglich derjenigen Stile, von denen nur geringe Reste und historische Nachweise auf uns gekommen sind, sondern sogar auch bezüglich der griechischen und römischen Archi-

*) Vortrag, gehalten in London 1853.

tektur, sowie der des Mittelalters; ja kaum sind wir uns über die Bedingungen unserer eigenen gegenwärtigen Kunst ganz klar. Auf alle Fälle halte ich es für notwendig, von solchen allgemeinen Begriffen auszugehen, um die verschiedenen Formen der Architektur zu erklären.

Indem ich dieselben festzustellen versuche, hoffe ich, daß sie gegenüber dem ungeheuren vor uns liegenden Materiale einen gewissen Anhalt bieten, selbst wenn ich in dem einen oder anderen Punkte irren sollte.

In einer früheren Abhandlung habe ich den Herd als den Embryo der gesellschaftlichen Formen im allgemeinen und als das Symbol der Niederlassung und Vereinigung bezeichnet.

Die erste gesellschaftliche Form, welche sich um diesen Ausgangspunkt der Kultur zusammenfügte, war die patriarchalische Form des Familienlebens, Verhältnisse, ähnlich denjenigen, welche in den Büchern des alten Testamentes eine so poetische Schilderung gefunden haben und welche noch jetzt in denselben Gegenden Asiens, auf die sich jene Beschreibungen beziehen, zu finden sind.

Auf dieser Stufe der Gesellschaft finden wir noch keine Baukunst, wenngleich die ausschmückenden Künste und der Luxus einen gewissen Grad der Ausbildung erreichen konnten, der sich hauptsächlich in den Erzeugnissen der Töpferei, Holzschnitzerei, Weberei, Metallbearbeitung &c. aussprach.

Diese patriarchalische Gesellschaftsform erlitt keine wesentlichen, prinzipiellen Aenderungen, als sie sich zu einer Bundesgenossenschaft zwischen den verschiedenen Familien und Stämmen derselben Rasse erweiterte.

Obgleich nun eine derartige politische Form der Verbindung zwischen den Stämmen eines und desselben Ursprungs die natürlichste und vernünftigste zu sein scheint, finden wir doch zumeist, daß sie von andern Prinzipien verdrängt wurde, die in jenen Gegenden, der Wiege der menschlichen Civilisation, vorherrschend waren, nämlich von dem dynastischen Regiment und dem Abso-

lutismus einerseits oder der hierarchischen und oligarchischen Regierungsform andererseits.

Unter welchen Umständen diese Veränderungen eintraten, wissen wir kaum, dagegen sehen wir die großen Civilisationscentren der alten Welt schon beim ersten Anfange der geschichtlichen Erinnerung nach dem einen oder dem anderen dieser beiden Prinzipien oder auch nach einer Mischung von beiden geregelt und fixiert. Es waren diese Prinzipien die ersten, welche in der Baukunst Ausdruck fanden, und mit dem Zeitpunkte, da sie zur Herrschaft gelangen, beginnt auch die Geschichte dieser Kunst.

Wenngleich sie untereinander im Gegensatz standen, stimmten sie doch in gewissen Punkten überein, wie dies ebenso von den Gebäuden, welche als ihr Ausdruck betrachtet werden können, gilt.

Die hierarchische Herrschaft bewirkte die Aufrechterhaltung alter Traditionen, und die aus diesem konservativen Prinzipe resultierenden Formen würden für uns hinreichend klar sein, wären sie nicht zum Teil mit jener mystischen und für profane Augen unverständlichen Symbolik umhüllt worden, welche die priesterlichen Begründer dieses politischen Systemes eigens zu dem Zwecke erfanden, um damit eine geheime, nicht der großen Menge, sondern allein der herrschenden Priesterkaste verständliche Sprache zu schaffen.

Hierdurch wird die Erklärung der für die politischen Systeme bezeichnenden architektonischen Formen einigermaßen dunkel und schwierig, obgleich die Ueberreste gerade dieser Monumente bedeutender und besser erhalten sind, als diejenigen irgend einer anderen Periode menschlicher Entwickelung.

Sowohl die ägyptischen als auch die indischen Monumente haben in dem genannten hierarchischen Prinzipe ihren Ursprung.

Das andere politische Prinzip, nämlich das despotische, ist seiner Natur nach revolutionär und deshalb in seinem wesentlichsten Punkte im direkten Gegensatz zu dem oben besprochenen starr konservativen.

Alte Formen der Gesellschaft wurden beseitigt und gänzlich neue, vollständig verschiedene an ihre Stelle gesetzt. Aber die dynastischen oder despotischen Schöpfer dieser neuen politischen Formen besaßen geringeren Erfindungsgeist und waren minder gelehrt als die zuerst genannten, und dieser Umstand ist es gerade, welcher uns das Verständnis sowohl der allgemeinen Formen als der Einzelheiten der aus diesen despotischen Gesellschaftsformen hervorgegangenen architektonischen Stile erleichtert.

Ich will deshalb mit der Erklärung derjenigen architektonischen Formen beginnen, welche der Ausdruck der letztgenannten sozialen Prinzipien sind, und als Beispiele die Architektur der Chinesen, der Assyrer und deren Nachfolger, der Baktrier und Perser, wählen.

Es ist eine eigentümliche Thatsache, daß die Traditionen aller der asiatischen Nationen, welche vom Anfang ihrer Geschichte an von Despoten beherrscht wurden, durchaus in den Berichten über furchtbare Naturrevolutionen übereinstimmen, welche einen großen Teil der Bewohner des alten Landes vernichteten und die Ueberlebenden zwangen, sich enger aneinander zu schließen. Dieses, alle gleichmäßig treffende Mißgeschick führte dazu, die alten Gegensätze auszugleichen, alte Bundesgenossenschaften zu lösen und in der Gemeinschaft aufgehen zu lassen, um durch vereinigte Kraftanstrengung die zerstörenden Gewalten der Elemente bändigen und mittels großer nationaler Anlagen den Boden wiedergewinnen zu können, der durch diese Naturgewalten entrissen worden war. Um solche Ziele erreichen zu können, mußte sich alles der Herrschaft eines Einzigen unterwerfen, und die absolute Unterordnung wurde das neue Prinzip der Gesellschaft. Die Geschichte Chinas, welche uns in der überraschendsten Weise durch gleichzeitige Denkmäler seit mehr als 2500 Jahren v. Chr. glaubwürdig überliefert ist, gibt uns ein Beispiel des Einflusses eines derartigen Alleinherrschers auf das politische Leben einer Nation.

Diese Geschichte beginnt mit der Regierung eines Wahlkaisers, Namens Yao, welcher erwählt wurde, um die Arbeiten zur Bewältigung einer großen Flut zu leiten, die ganz China bis an die westlichen Berge in der Nähe von Tibet überschwemmt hatte. Der erste Minister und Nachfolger dieses Kaisers auf dem Throne war Chun. In dessen Auftrag nahm Yu, sein nachmaliger Thronfolger, riesenhafte Wasserbauten in Angriff, um den Gewässern einen genügenden Abfluß zu schaffen. In einen Felsen, Namens Hong-Chan, auf welchem die alten Kaiser die jährlichen Opfer darzubringen und ihre Dankgottesdienste zu verrichten pflegten, war eine Inschrift in großen Lettern eingehauen. Diese Inschrift besteht noch und besitzen wir genaue Kopien von ihr, sie lautet: „O unser Ratgeber und Helfer! Alle die großen und die kleinen Inseln bis zu den höchsten Spitzen, alle Brutstätten der Vierfüßer und der Vögel, alle menschlichen Wohnungen sind überschwemmt, treibe die Gewässer zum Meere zurück, ziehe Gräben und erbaue Deiche.

Schon lange harren meine Landsleute deiner Hilfe. Ich sitze auf der Spitze des Berges Yo-lou! Ich habe die Geister des Volkes zur Wachsamkeit und Thätigkeit angeregt. Mein Herz kennt keine Ruhe, rastlose Arbeit ist meine Erholung. Die Berge Hoa, Yo, Thai, Heng waren der Anfang und das Ende meiner Unternehmungen.

Nach Vollendung meines Werkes habe ich im Mittelpunkte des Landes ein Dankopfer gebracht, doch haben meine Sorgen noch kein Ende gefunden. Die Störungen der Naturkräfte sind vorüber, die großen Ströme des Südens haben sich wieder der See zugewendet. Die Saaten können nun wieder ausgestreut, die Gewänder wieder gewebt werden, die tausend Königreiche haben wieder Frieden."

Yao, sowie die beiden auf ihn folgenden Chun und Yu waren Wahlfürsten; nach ihnen wurde die kaiserliche Krone erblich. Diese Zeit der ersten Kaiser, der Dynastie Hia,

wird von den Chinesen als das goldene Zeitalter der Größe und des Glücks angesehen. Jede Revolution in diesem Reiche wurde unter dem Vorgeben begonnen, die alten Institutionen des Kaisers Yao wieder zur Geltung zu bringen. Durch solche antiquarische Reaktionen wurden die Chinesen stets auf die ältesten Formen wieder zurückgeworfen, und dies ist eine der Veranlassungen, weshalb dieses Reich seit der Sündflut bis in unsere Tage nahezu auf derselben Kulturstufe stehen geblieben ist. So ist beispielsweise der Palast des Kaisers Yao das Fundamentalmotiv für alle chinesische Architektur geworden und zwar ebensosehr für die Gesamtanlage, wie in konstruktiver Hinsicht. Außerdem ist dieser Stil für jede Klasse der Bevölkerung durch unabänderliche Gesetze normiert und den betreffenden Verhältnissen angepaßt, und diese Vorschriften, obgleich so alt wie die Zeiten, von denen wir soeben sprachen, müssen noch heutigestages strengstens eingehalten werden.

Wir besitzen eine Beschreibung des Palastes der ersten Kaiser von China; dieselbe lautet wie folgt: Beschreibung des Palastes des Kaisers Yao. Das Dach war von Stroh und Lehm und die Regen des Sommers überzogen es mit einer Decke von grünem Gras. Hinter dem gegen Süden gelegenen Eingangs- oder Triumphalthor befand sich ein großer Hof, in welchem die Audienzhalle stand. Auf der entgegengesetzten Seite dieses Hofes war eine große, mit einer Mauer umgebene Halle, in welcher die öffentlichen Maße und Gewichte aufbewahrt wurden mit Rücksicht auf den Markt, welcher in diesem Hofe abgehalten wurde. Hinter dieser Halle lag ein zweiter Hof, an dessen Nordseite der beschriebene Palast des Kaisers und der kaiserlichen Familie stand.

Die Audienzhalle stand auf einer drei Stufen hohen Terrasse, welche mit Rasen belegt war. Vor den Pforten waren Bäume gepflanzt, damit die auf eine Audienz Wartenden sowohl, wie die kaiserlichen Diener Schutz gegen die Sonne fänden.

Dieses einfache Vorbild eines Palastes enthält nahezu alle Elemente der reichsten und kompliziertesten Gebände derselben Bestimmung, welche in späteren Zeiten errichtet wurden; dies gilt ebensosehr für die allgemeine Einteilung der chinesischen Paläste als auch für die Details der Konstruktion und gewisser Eigentümlichkeiten dieses Stiles. So wird berichtet, daß die gebogene Form des Daches des alten Palastes des Yao, welche in dem Falle nur eine Folge des hohen Alters war, später das Motiv für die eigentümliche gebogene Form wurde, welche allen chinesischen Dächern eigentümlich ist. Ebenso war die grüne Farbe des alten Lehmdaches des Yao die Ursache, daß später die Dächer der kaiserlichen Paläste stets mit grünen Ziegeln gedeckt wurden.

Einen auffallenden Kontrast hiermit bildet der prachtvolle Palast des gegenwärtigen Kaisers von China in Peking, aber immerhin ist er eine Nachahmung desselben Motives.

Die erste und Hauptdisposition dieses Palastes rührt noch von dem Mongolenhäuptling Cublai Khan her, welcher im 13. Jahrhundert China eroberte.

Die Beschreibung dieses ursprünglichen Palastes findet sich in Marco Polos Reisen, jedoch gibt uns diese Beschreibung keine Anschauung von der Gesamtheit der Anlage. Er erwähnt eine Halle, welche 6000 Menschen fassen konnte, und erzählt, daß alle Mauern inwendig und auswendig mit Gold bekleidet und mit Drachen, Vögeln und anderem Getier verziert waren.

Die moderne Stadt Peking selbst ist eine Art von Nachahmung dieser Anlage.

Sie ist in der Form eines Rechteckes erbaut und mit Mauern umgeben. Im Innern ist sie durch eine Quermauer in zwei Teile geschieden. Der östliche Teil bildet eine Art von Vorstadt, welche nach Westen an die Mauer der eigentlichen Stadt stößt; dieselbe hat quadratische Grundform und ist ihrerseits mit Mauern und Gräben umgeben und enthält im Inneren

drei aufeinanderfolgende viereckige Unterabteilungen, welche in derselben Weise jede mit Wällen umgeben sind.

Das kleinste Viereck in Mitte des Ganzen ist die Residenz des Kaisers und heißt die verbotene Stadt. Der Raum zwischen ihr und der äußeren Umwallung heißt die kaiserliche Stadt. In ihr wohnen die höheren Beamten. Der Raum zwischen ihr und den äußeren Umfassungsmauern der Stadt ist für Kaufleute und Handelsleute und heißt die Stadt.

Die verbotene Stadt hat vier Thore, eines auf jeder Seite des Quadrates.

Es ist unmöglich, eine genügende Beschreibung von der Schönheit und Pracht der einzelnen Gebäude zu geben, welche symmetrisch verteilt und durch reich geschmückte Hofplätze getrennt sich im Inneren der verbotenen Stadt befinden.

Der ganze Umfang ist mit einem tiefen Kanal umgeben, dessen Brustwehren von polierten Granitblöcken ausgeführt sind; zwischen dem Kanal und der Mauer befinden sich Häuser von der halben Höhe der Mauer, mit Ausnahme der Südseite, an welcher der Haupteingang liegt.

Die Mauern sind mit glasierten Ziegeln inkrustiert und die in die inneren Höfe führenden Wege mit Mosaikfußböden belegt.

Das Innere ist abermals in drei Abteilungen geteilt und zwar in eine östliche, mittlere und westliche Abteilung. Der mittlere Teil enthält den kaiserlichen Palast, welcher in eine Menge von Höfen zerfällt, von denen ein jeder seine besondere Bestimmung hat. Sie liegen einer hinter dem anderen, vom südlichen Haupteingange nach dem nördlichen Thore. Die östliche und westliche Abteilung, zunächst dem kaiserlichen Palast, enthält eine Anzahl Unterabteilungen, von denen eine jede ihre eigene Umwallung hat und Höfe mit Hallen und Pavillons enthält.

Der mittlere Palast ist eine großartige Reihe von prächtigen Thoren und Triumphbögen, Höfen, Galerien, einzeln stehenden

Gebäuden, Terrassen, Brücken, Ballustraden ꝛc. Er enthält 13 Höfe, an deren nördlichem Ende sich auf einer erhöhten Terrasse ein einzeln stehendes, bedachtes Gebäude von einem oder mehreren Stockwerken befindet. Die Pracht der Ausführung und der Wirkung nimmt stets zu bis zu dem letzten Pavillon, welcher das Haus des Himmels genannt wird und welcher der höchste und prächtigste von allen ist. In ihm befinden sich die Privatgemächer des Kaisers. Hinter diesem Hauptgebäude liegen noch andere, ebenfalls zu den Privatgemächern gehörende Gebäude. Dieselben enthalten den Serail des Kaisers. Jede der Damen hat ihr eigenes, mit Mauern umgebenes Haus mit Garten, Springbrunnen, Bosketts, Blumenbeeten ꝛc.

An der nördlichen Seite der Privatgemächer beginnt eine neue Reihe von Höfen und einzelstehenden Häusern. Der letzte, siebzehnte Pavillon ist der Von-lie und bildet den Eingang zu den kaiserlichen Privatgärten. Diese bilden ein großes von einer Mauer umschlossenes Viereck und sind von unbeschreiblicher Schönheit und Ueppigkeit.

Die beiden Hauptabteilungen östlich und westlich des Palastes enthalten die Paläste der Kaiserinmutter und der kaiserlichen Prinzen, die Halle für den Staatsrat, die Akademie der Wissenschaften, den Tempel des Kon-fu-tsi, die Bibliothek, das Haus der historischen Gesellschaft, das Schatzhaus, verschiedene Tempel und Kapellen, Theater, Schulen für die Prinzen, Zimmer für die kaiserliche Garde, Bureaus für die kaiserlichen Hofchargen, für den Kanzler ꝛc.

An der westlichen Seite des Palastes ist der öffentliche Garten, in welchem große Modelle aller öffentlichen Gebäude aufgestellt sind, eine Art praktische Schule für Architekten. Den Garten durchfließt ein gewundener Fluß, über welchen Marmorbrücken und Hängebrücken führen. Auf einem hohen Hügel steht ein Buddhatempel in Form einer Flasche.

Aber alle diese Wunder verschwinden neben den Bauwerken,

welche der große Restaurator der chinesischen Monarchie Tschin-Chi-Houang-Ti (349 v. Chr.) ausführen ließ.

Vor ihm war das Land infolge eines Aufstandes der Satrapen unter den letzten schwachen Kaisern der Dynastie Yu in eine Menge unabhängiger Staaten zersplittert. Er besiegte alle die unabhängigen Vasallen des Reichs und zertrümmerte die aristokratische Macht der gelehrten Mandarinen, welche eine Art von Priesterherrschaft in Opposition gegen das monarchische System geschaffen hatten.

Seinem politischen Prinzip gab er einen architektonischen Ausdruck, indem er eine neue Residenz oder Palast in Hien-Yong gründete. Er ließ die Paläste aller der von ihm besiegten und getöteten Satrapen genau aufzeichnen und in ihren ursprünglichen Formen und Ausdehnungen in seiner neuen Residenz wieder aufbauen. Alle Reichtümer der alten Paläste ließ er dahin bringen und zwang die Witwen, mit ihren Gefolgen diese neuen Häuser zu beziehen und in denselben, in seiner nächsten Nähe zu hausen. Diese einzelnen Paläste vereinigte er zu einer einheitlichen Anlage, indem er sie durch Galerien, Mauern und Höfe verband, genau in derselben Weise, wie wir sehen, daß die Pavillons des Palastes von Peking durch dieselben Mittel untereinander in Verbindung gebracht und in Beziehung gesetzt sind.

Einer dieser Höfe war geräumig genug, um 10000 Soldaten aufzunehmen.

Dieser riesenhafte Palast stand am Ufer eines Flusses und war durch eine Kolonnade von zwei Stockwerken umgeben. Hierauf befahl er seinen Großen, seinem Beispiel zu folgen und ihre Paläste neben dem seinigen und nach denselben Grundgedanken zu erbauen.

Auf diese Weise schuf er eine neue Residenz, zu deren Bevölkerung 70000 Familien gewaltsam aus ihrer Heimat versetzt worden waren.

Ein noch gewaltigeres Werk desselben Kaisers ist die unter dem Beinamen der chinesischen bekannte Mauer, welche sich in einer Länge von 5—600 französischen Meilen, von dem Golf der Gelben See bis zur östlichen Grenze erstreckt.

Dies war nur die praktische und architektonische Durchführung der Idee eines der ersten Kaiser, welcher schon 2200 Jahre vor Christus das ganze Reich in sechs konzentrische Quadrate zerlegte. Das erste oder innerste derselben war die Residenz des Kaisers. Das zweite bildeten die kaiserlichen Domänen; der Raum zwischen dem zweiten und dritten Quadrat gehörte den hohen Würdenträgern und Vasallen, sodann folgte der sogenannte Bezirk des Friedens, hierauf der der Büßenden und endlich der der Ausgestoßenen und Geächteten. Die Bezeichnung des chinesischen Reiches als das Reich der Mitte ist aus dieser Einteilung hervorgegangen. Es war einer und derselbe Grundgedanke, welcher alle diese verschiedenen politischen und architektonischen Formen Chinas beherrschte, der der Koordination und Subordination einer Menge von Individuen unter eine einzige große Gesamtheit, lediglich durch äußerlichen Zwang: das militärische und despotische System der Staatsordnung. Man findet hier keinerlei allmähliches Aufwachsen, keine Entwickelung der Individualität aus dem Zustande der Kindheit zu dem der männlichen Reife. Im Gegenteil, die einfacheren Werke der Architektur sind weiter nichts als verkleinerte Nachbildungen des kaiserlichen Palastes. Die Wohnungen der unteren Klassen sind den Palästen ähnlich, nur in kleinem Maßstabe, mit kleinen Pavillons, kleinen Höfen, kleinen Terrassen u. s. f. Auch bei Betrachtung der Konstruktionen und der Details der chinesischen Baukunst werden wir wiederum auf ganz dasselbe Prinzip stoßen.

Die einzelnen Elemente der Konstruktion bleiben isoliert, sie wirken weder zusammen noch ergänzen sie einander. Jeder Teil hat seine eigene und besondere Funktion im allerprimitivsten und materiellsten Sinne. Die Säulen bleiben einfach Pfähle, welche

das Dach zu stützen haben, sie haben weder Kapitäle, noch Basen, noch Anschwellung, noch Verjüngung.

Die Terrassen, auf denen diese Konstruktionen stehen, sind manchmal in Hausteinen ausgeführt und mit Gliederungen oder Quadern verziert, die nicht sehr von denjenigen abweichen, welche in der griechischen und römischen Architektur in Gebrauch waren und nach denselben Grundsätzen angewandt wurden. Nur an diesen Terrassen und an den dazu gehörigen Brüstungen und Treppen kommt der natürliche Stein und die Kunst des Steinmetzen zur Anwendung.

Die Außenmauern der Häuser dagegen sind meistens aus Hohlziegeln erbaut und mit Stuck bekleidet, und werden, ebenso wie die Säulen und Dachsimse, reich mit gemalten Ornamenten verziert. Die Dekoration der unteren Teile der Mauern besteht aus wirklichen oder durch Malerei nachgeahmten Bambusgitterwerken, eine Hindeutung auf die ursprüngliche Art der Trennungswände. Auf den oberen Teilen derselben Mauern werden Draperien und Vorhänge oder gestickte Teppiche in Malerei imitiert.

Die inneren Scheidungen der Häuser sind zumeist nur bewegliche Schirme, oder Draperien, oder Nachahmungen solcher.

Die äußeren Mauern haben nur ihr eigenes Gewicht zu tragen. Manchmal, und zwar bei den größeren Gebäuden, sind dieselben an der äußeren Flucht der Säulen angebracht, manchmal zwischen zwei Reihen von Säulen, endlich bei kleineren Pavillons befinden sie sich hinter den Säulen.

Das Dach mit seinen Stützen zeigt dieselbe, höchst elementare Konstruktionsweise. Die Deckung geschieht mit Schiefer, oder vielmehr mit einem unserem Schiefer ähnlichen Materiale, oder mit glasierten Dachpfannen der verschiedensten Färbung. Die Form dieser Dachziegel und das zur Deckung angenommene System ist demjenigen der alten Griechen und Römer sehr ähnlich.

Die Gesimse haben teils die Form einer großen, mit Drachenzähnen verzierten Kyma, gewöhnlich jedoch werden die Sparren-

köpfe durch eine Art von Gehänge oder Lambrequins maskiert. Die Füllungen zwischen den Säulen unter den Rahmenhölzern sind die am reichsten dekorierten Teile des Gebäudes, die rechtwinkligen Ecken sind durch Gitterwerk gebrochen. Die Säulen stehen auf Steinplinthen, welche über den Fußboden der Terrasse vorstehen. Die Säulen sind viereckig, polygon oder rund, ohne Schwellung, Basis oder Kapitäl, zuweilen tragen sie Konsolen zur Unterstützung der vorstehenden Balkenköpfe.

Die Dicke der Säulen steht, den Verordnungen der Baupolizei entsprechend, im Verhältnis zu ihrer Entfernung und zu ihrer Höhe. Eine Säule von zwei Fuß Durchmesser muß vierzehn Fuß Höhe haben. Die Interkolumnien sind für größere Bauwerke viermal der Diameter einer Säule. Die Größe eines Gebäudes wird stets nach der Größe der Interkolumnien bemessen. So sagen die Chinesen zum Beispiel, ein Haus habe neun Zwischenräume Front und sei fünf Zwischenräume tief.

So werden in diesem Lande die Gesetze der Schönheit und Proportion in der Kunst durch Polizeiverordnungen bestimmt und durch Polizeiorgane überwacht.

Chambers beschreibt das Haus eines chinesischen Handelsherrn in Canton wie folgt:

„Der Platz ist ein längliches Viereck. Das Erdgeschoß wird durch einen breiten Gang in zwei Teile getrennt, an dessen beiden Seiten je vier Gruppen von Räumen liegen, deren jede aus einem Empfangszimmer, einem Schlafzimmer und einem Arbeitszimmer besteht. An der ganzen Straßenfront liegen Läden, hinter denen die Treppe angebracht ist. Die Hinterfront geht nach einem Hofplatz, welcher mit Blumenbeeten, Bambuspflanzen, Springbrunnen, künstlichen Felsen, Vasen &c. geschmückt ist.

In den Seitenflügeln des Hauses liegen die Küchen, die Badezimmer und die Räume für die Dienerschaft.

Das Obergeschoß ist nicht viel mehr als eine Wiederholung des Parterre. In der offenen Galerie steht der Hausaltar. Die

Fußböden sind belegt mit bunten Marmormosaiken, und die Wände sind bis auf die Höhe von drei bis vier Fuß mit Bambusflechtwerk bedeckt. Der übrige Teil der Wände ist mit Seidenstoffen oder Papiertapeten dekoriert. Die Halle ist nach dem Garten zu offen, doch können die Oeffnungen mit einem Gitterwerk von Bambus geschlossen werden; von der Decke dieser Halle hängen vier seidene Laternen herab 2c."

Derartige zweite Etagen sind anderen Reisenden zufolge nur in den hinteren Teilen der Gebäude erlaubt. Der Kaiser selbst darf in dem öffentlichen sichtbaren Teile seines Palastes keine Gebäude von mehr als einer Etage haben.

Das Haus eines einfachen Kaufmannes darf nur drei Säulenentfernungen und zwei Höfe haben, der Mandarin darf fünf Zwischenräume, der Prinz sieben haben; der Kaiser allein hat das Recht, seinen Häusern neun Zwischenräume Front zu geben, doch sind die Zwischenräume selbst wieder von der Höhe der Säulen abhängig*).

Assyrien.

Das Land, mit welchem wir uns jetzt beschäftigen werden, ist jene von Euphrat und Tigris bewässerte Alluvialebene, welche sich, ohne durch irgend eine natürliche Erhebung des Bodens unterbrochen zu werden, von dem persischen Golf bis zu den Bergen Armeniens erstreckt.

Es war einst, was es heute ist, eine Marschlandprairie, welche im Frühjahr den benachbarten Stämmen als gemeinsamer Weidegrund diente, während des Restes des Jahres aber ein Morast oder eine trockene wasserlose Steppe war.

Es hat den fruchtbarsten Boden der Erde, doch müssen seine

*) Benützte Litteratur: Pauthier et Bazin Chine moderne in L'univers. Paris, Didot frères 1853. — Pauthier: Chine, ou description historique etc. Paris, Didot frères 1854. — Sir William Cambers: On chinese architecture, furniture etc. Anmerk. d. Verf.

Reichtümer der Natur durch energische Arbeiten abgerungen werden, die nur durch große nationale Unternehmungen durchgeführt werden konnten. Von alters her war dieses Land die große Handelsstraße zwischen Indien und den westlichen Ländern.

Die Nation, welche, soweit unsere Kenntnis reicht, von dem Lande zuerst Besitz ergriffen und es der Natur abgewonnen hatte, gehörte der semitischen Rasse an und erscheint in den ältesten Berichten als ein erfindungsreiches, unternehmendes, aber üppiges und etwas hochmütiges Volk (Isaias*).

Wir finden wieder, daß die ältesten Ueberlieferungen desselben von einer großen Ueberschwemmung ausgehen, mit welcher der erste Anstoß für das große Werk der Civilisation gegeben war.

Dies mag nun sein wie es will, auf alle Fälle finden wir das Land vom Beginn der Geschichte an unter kräftigen, auf das Recht der Eroberung begründeten militärisschen Einrichtungen, unter einer Art von kriegerischer und feudaler Verfassung.

Seine Geschichte ist die fortwährende Wiederholung derselben politischen Ereignisse, nämlich der Unterwerfung einer hochcivilisierten aber entnervten Bevölkerung durch uncivilisierte, doch kräftige Eroberer, welche das Land in Besitz nahmen, Einrichtungen, Sprache, Gewohnheit und Kleidung ihrer neuen Unterthanen annahmen, um bald in denselben Zustand politischen und moralischen Verfalls zu geraten, welcher den Untergang des durch sie zerstörten Reiches herbeigeführt hatte. Ebenso, wie bei den Erscheinungen der Natur, ist eine periodische Regelmäßigkeit in der Wiederkehr solcher Verhältnisse in der Geschichte der mittelasiatischen Staaten bemerkbar. Was für eine Periode gilt, ist ebenso zutreffend für die vorhergegangenen wie für die nachfolgenden.

Die Eroberung Assyriens durch die Perser ist eine der spätesten Revolutionen dieses Landes, und doch geben die Ver-

*) Nach den neueren Forschungen ging den Semiten ein turanisches Volk in der Besitznahme und Kultur Mesopotamiens voraus.

haltungsmaßregeln, welche Cyrus, der persische Eroberer, seinen Satrapen gab, in wenig Worten die Grundzüge der politischen Form und Lage des Landes, wie es vor ihm unter anderen Despoten war und wie er sie zum Vorteil seines eigenen Stammes von Eroberern wiederherstellte. Xenophon erzählt uns, daß Cyrus nach der Eroberung die Provinzen unter seine Freunde und Heerführer verteilte, damit sie die Unterthanen im Zaum halten, die Abgaben eintreiben und starke Besatzungen für die Verteidigung der neuen Regierung unterhalten sollten.

Er empfiehlt ihnen, sein Beispiel nachzuahmen und mit ihren Freunden und den hervorragenderen Familien der besiegten Rasse einen kriegerischen Adel zu schaffen, ein strenges Hofceremoniell aufzustellen, den Großgrundbesitzern ihrer Provinzen regelmäßige Audienzen zu gewähren, sie von Zeit zu Zeit zu großen Gelagen und Jagdpartien einzuladen u. s. w.

„Derjenige, welcher im Verhältnis zu seinen Einkünften die größte Menge von Vasallen, Reitern und Wagenkämpfern halten wird, wird mein Freund und die zuverlässigste Stütze meines Reiches sein." Das Lager des Cyrus, dessen Beschreibung uns ebenfalls Xenophon gibt, war folgendermaßen eingeteilt:

Die Zelte des Königs und seiner Getreuen waren auf einem erhöhten Viereck im Mittelpunkte des Lagers aufgeschlagen. Um diesen erhöhten Teil zog sich ein zweiter Wall, hinter dem die Zelte der Freunde und Leibwächter gedeckt lagen. Um diesen war ein zweiter Umgang, der das Lager der Reiterei und Wagenkämpfer, sowie ein dritter, der das der Bogenschützen und des leichten Fußvolks enthielt; im äußersten Kranz befand sich endlich das Lager der Hopliten oder des schwerbewaffneten Fußvolkes.

Wir sehen hier wie in China das kriegerische Prinzip, das der Subordination, Ordnung und Stärke in den Einrichtungen Assyriens maßgebend, und ebenso war es der Fall in der Architektur. Was uns über assyrische Baukunst durch die neuen Ent-

deckungen der Herren Layard und Botta auf dem Boden der einst mächtigen Stadt Ninive bekannt geworden ist, bestätigt dies in allen Punkten. Herodot sagt über Babylon, dasselbe sei quadratisch gewesen, 480 Stadien habe jede Seite gemessen. Die Mauern seien von ungebrannten Ziegeln mit Asphaltmörtel aufgeführt, rings herum seien Gräben geführt, der Fluß Euphrat habe die Stadt in zwei Teile geschieden. Die Mauern waren 400 Fuß hoch und 100 Fuß dick, auf den Wällen standen Häuser einander gegenüber, von denen ein jedes nur einen Raum enthielt, hundert Thore mit bronzenen Thorflügeln führten in die Stadt. Die Häuser haben drei oder vier Terrassen und sind reicher verziert als irgendwo anders.

Die Straßen sind regelmäßig angelegt und sehr breit. Hinter dem äußeren Walle lag ein zweiter und der zwischen beiden befindliche Raum war freier Grund, auf welchem die Karawanen oder die abhängigen Stämme, welche zur Stadt kamen, um ihren Tribut zu überbringen, ihre Zelte aufschlugen. In der Mitte jedes Stadtteiles war ein Hauptgebäude; in dem einen war die Königsburg mit großen und starken Umfassungsmauern umgeben, in dem zweiten das Heiligtum des Zeus Belus, mit Erzthoren. Es ist quadratisch und hat nach jeder Seite zwei Stadien. In der Mitte des Heiligtums ist ein massiver Turm erbaut, ein Stadium hoch und ein Stadium breit. Auf diesem Turm erhebt sich ein anderer, und ein dritter auf diesem bis zu acht Türmen. Auf der Spitze der obersten Terrasse steht ein Tempel mit der in Gold getriebenen Statue des Belus.

Der königliche Palast war wie die Stadt selbst mit einer doppelten Mauer umgeben, der zwischen beiden liegende Raum blieb auch hier frei und für Zeltlager bestimmt. Die zweite Mauer war kreisförmig und mit Krieges- und Jagdscenen geschmückt, welche aus glasierten Ziegeln zusammengesetzt waren. Die Mauer hatte 40 Stadien Umfang und war 100 Fuß hoch.

Die dritte Mauer umfaßte die höchste Terrasse oder die Akropolis und war ebenfalls mit glasierten Ziegeln auf das reichste dekoriert; in ihr befanden sich drei große Eingangspforten, deren Flügel von Bronze mittels Maschinerien bewegt wurden; große terrassenförmig angelegte Gärten standen in Verbindung mit dem Palast. Die alten Schriftsteller schildern die am meisten bekannten dieser Werke, welche unter dem Namen der hängenden Gärten der Semiramis bekannt sind, wie folgt:

Sie bestanden aus dreizehn übereinanderliegenden Terrassen, deren unterste eine quadratische Grundform von 400 Fuß Seitenlänge hatte und deren höchste ungefähr 70 Fuß hoch war. Jede Terrasse war 32 Fuß breit und mit Bäumen und Buschwerk bepflanzt, der Boden war aus großen Steinplatten gebildet, welche von 22 Fuß dicken Mauern getragen wurden.

Die Zwischenräume zwischen den Mauern empfingen ihr Licht von oben und bildeten schön ausgestattete und reich dekorierte königliche Gemächer. Auf den Terrassen standen zwischen den Pflanzungen zerstreut Pavillons, Hütten und andere einzelnstehende Gebäude, welche während der kühleren Jahreszeit und während der Nächte zum Aufenthalte dienten, außerdem waren Springbrunnen, Wasserbassins und andere Zierden angebracht.

Diese Beschreibung ist für uns von größter Bedeutung, da sie uns den Schlüssel zum Verständnis der Grundrißanlagen der assyrischen Paläste bietet, wie wir solche durch die Ausgrabungen von Layard und Botta bei Mossul, dem alten Ninive, kennen gelernt haben.

7. Ueber den Ursprung einiger Architekturstile*).

Ebenso wie der Herd, die Feuerstelle, als das älteste und höchste Symbol der Civilisation und der menschlichen Gesittung anzusehen ist, kann er auch das erste und wichtigste Element, die Seele jedes architektonischen Werkes genannt werden. Um ihn vereinigen sich als schützende Negationen der der Flamme feindlichen Naturkräfte die drei übrigen Elemente der Baukunst, das Dach, die Mauer und die Terrasse.

Die Zahl der Kombinationen, welche diese Grundbestandteile eines Gebäudes miteinander eingehen können, ist unbeschränkt, oder zum mindesten sehr groß; ihre Verschiedenheiten richten sich nach den Verschiedenheiten der Rassen und Nationen, ihrer natürlichen Anlagen, ihrer politischen und religiösen Neigungen und Entwickelung und namentlich nach den klimatischen und natürlichen Unterschieden der Erdstriche, in denen sie leben.

Unter gewissen Umständen finden wir eines oder mehrere dieser Elemente in höherem Grade entwickelt als die übrigen, während unter anderen Verhältnissen wieder die letzteren den ersten Platz einnehmen.

Es bedarf keines Beweises, daß wo der Mensch in einzelnen Gruppen oder Familien zusammenlebte und das Herdfeuer nur gegen die Unbilden der Elemente zu schützen hatte, wo bei den ersten Anfängen der nationalen Entwickelung ein Eigentumsrecht noch nicht bestand, oder nur selten angefochten wurde, wo die

*) Vortrag, gehalten in London 1854.

Gesellschaft sich aus einer Bundesgenossenschaft einzelner Körperschaften, der Familien oder Stämme entwickelt hatte, daß unter solchen Umständen das Dach einen sehr bedeutsamen Anteil an den architektonischen Kombinationen erlangen mußte, indem es sich in der Form eines beweglichen Zeltes oder eines Schutzdaches darstellte, welches zunächst eine in den Erdboden gegrabene Höhlung überdeckte und erst allmählich auf einem Unterbau sich erhob.

1) Die erstere Form, die des leichtbeweglichen Zeltes, war und ist noch heutigentages das Heim der nomadischen Stämme von Hirten und Jägern; die letztere Form, das Schutzdach, ist das Urbild der Häuser der Hinterwäldler und ackerbauenden Ansiedler.

Unter solchem Obdache entwickelte sich das häusliche Leben im Gegensatze zu dem Leben voll Mühsal und Kämpfen in der freien Natur. Diese Hütten wurden kleine Welten für sich, indem sie alles ausschlossen, was nicht zur Familie gehörte und nur dem freundlichen Tageslichte durch in den Wänden gelassene Oeffnungen Zutritt gewährten; mit der Familie nahmen auch die Haustiere teil an dem Schutze des Daches. Die Hütten oder Zelte standen einzeln zerstreut und bildeten in der natürlichen Umgebung unregelmäßige Gruppen, meistens an den Ufern eines Flusses oder Baches.

In jenen Gegenden Deutschlands, deren Bevölkerung teils germanischen, teils slawischen Ursprungs ist, z. B. in Mecklenburg und Holstein, kann man an jeder Ortschaft mit Leichtigkeit die Abstammung der Bewohner erkennen. Alle deutschen Städte und Dörfer sind in der Form von langen Reihen längs eines Flusses angelegt und nicht ummauert; die slawischen Niederlassungen dagegen kennzeichnen sich durch konzentrische, sei es quadratische oder runde Anlagen, durch den in der Mitte gelegenen regelmäßigen Marktplatz, sowie durch Befestigungen.

Es ist offenbar, daß der ursprünglichste Typus und einfachste

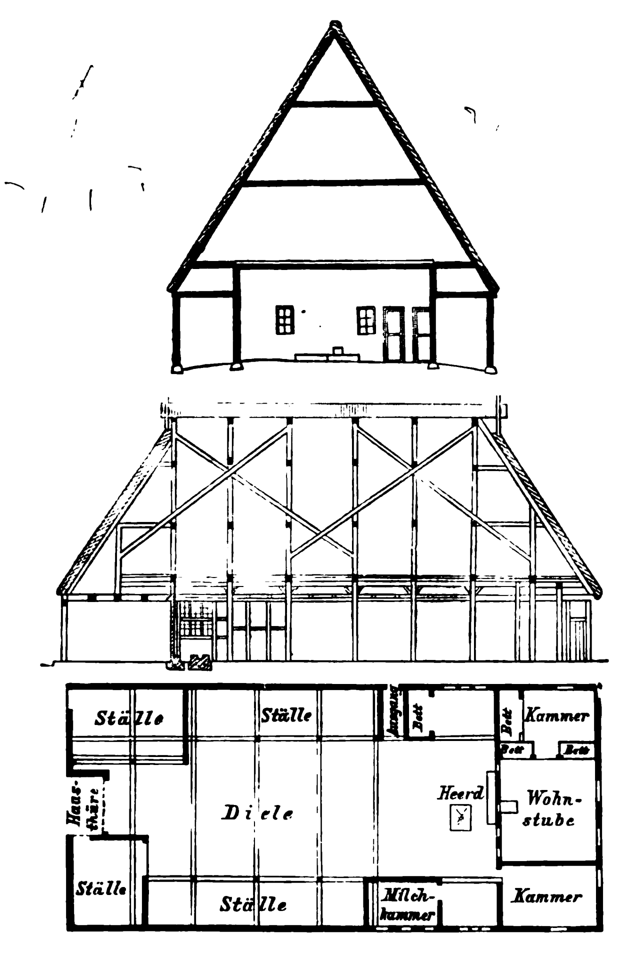


Fig. 17. Sächsisches Bauernhaus.

Ausdruck dieses Hüttenstiles im Laufe der Jahrhunderte unter dem Einflusse zunehmender Gesittung oder der Einbürgerung fremder Gewohnheiten viele Aenderungen und Zusätze erfuhr; aber

immerhin erhielt er sich in seinen Grundzügen innerhalb der von Abkömmlingen der germanischen Rasse bewohnten Länder.

Der Unterschied zwischen diesen baulichen Grundformen und denen, welche wir im weiteren zu betrachten haben, läßt sich am besten erkennen, wenn wir zu verfolgen suchen, wie die Gebäude sich räumlich und zu kunstvolleren reichgegliederten Kombinationen entwickelten.

Ich werde diese Untersuchung zunächst mit dem ebenerwähnten und sodann mit den übrigen Stilen vornehmen, deren Bekanntschaft wir zu machen haben. Das früheste und einfachste bedachte Haus bestand aus einem einzigen Raume von länglich viereckiger Form, wie der beistehende Holzschnitt zeigt, welcher ein Bauernhaus darstellt, wie sie in den alten sächsischen Ländern, in Westfalen, Friesland, Holstein und Schleswig allgemein sich finden; das angelsächsische Bauernhaus in England war zweifellos ebenso. Die Feuerstelle ist ein in der Mitte des Raumes befindlicher niedriger Unterbau, ohne Kamin oder Schornstein, und der Rauch des verbrannten Torfes zieht ungehindert um die Balken und Sparren des Dachwerkes, welche hierdurch ebenso wie die Wände mit einem glänzenden Schwarz überzogen werden und zwischen denen die Speckseiten, Schinken und Würste als bester Schmuck hängen.

Vor der Feuerstelle ist die Dreschtenne, längs derselben liegen an der einen Seite die Pferdeställe, an der anderen diejenigen für das Rindvieh. Der hinter dem Herde gelegene Teil des Hauses wurde erst in späteren Zeiten durch Holzwände mit eingesetzten Fenstern in Wohn- und Schlafzimmer mit großen Alkoven eingeteilt. Diese Form ist ohne alle Gliederung, und es sind für ein sächsisches Haus nur zwei Arten der Ausbildung zu einer entwickelteren und zusammengesetzteren Form erkennbar. Nach der einen werden mehrere Dächer ineinander geschoben, so daß dadurch eine freie und meist unsymmetrische Gruppe von Dächern entsteht; jeder Hauptteil des Gebäudes spricht sich, da

er sein eigenes Dach besitzt, bestimmt im Aeußern aus und erzählt gewissermaßen seine Geschichte.

Dasselbe Prinzip herrscht auch bei Gebäuden von monumentalerem Charakter, z. B. bei Kirchen, welche eine malerische Abwechselung verschiedener Dächer zeigen und eine Gruppierung verschiedener Teile sind, deren jeder seine eigene Existenz bewahrt.

Die meisten der germanischen und skandinavischen Kirchen, welche vor der Einführung des Spitzbogenstiles erbaut wurden, zeigen diese überaus glückliche und malerische Anlage und sind damit unseren Anschauungen weit mehr kongenial als die gotischen Basiliken, wenngleich das Ornament der letzteren unserer nordischen Flora entlehnt ist, was nicht in dem gleichen Maße bei den erstgenannten der Fall war (Dahl, Kirchen ꝛc.).

In der Anlage von Stockwerken ist eine zweite Art der Entwickelung eines sächsischen Hauses gegeben. Der erste Schritt hierzu ist die Erhöhung des Steinunterbaues und die Ausnutzung des auf solche Art gewonnenen Raumes für Stallungen und Keller; diese Anlage zeigen auch die Schweizerhäuser.

Diese Art der Bauweise ist sehr geeignet für Blockhäuser und Reduits, wie solche überall da notwendig sind, wo Ansiedler den Angriffen der Eingeborenen, deren Ländereien sie sich angeeignet haben, ausgesetzt sind, oder zu Zeiten, wo das Eigentum oft bestritten und die Beute des Stärkeren wurde und Kämpfe und Fehden zwischen Nachbarn das Gewöhnliche waren. Dies ist der Ursprung der nordischen Burgen und Festen, ein hoher Steinunterbau mit einem Holzhause darüber. Solche Burgen stehen zumeist auf von Natur festen Plätzen, auf einzeln stehenden Felsen oder zwischen ungangbaren Sümpfen und bilden den Mittelpunkt einer Anhäufung von anderen sich daran lehnenden Dächern, deren jedes einem eigenen Gebäude entspricht und die so angelegt sind, daß sie zusammen eine unregelmäßige, vorgeschobene Verteidigungslinie um das mittlere Reduit bildeten. Das wichtigste dieser umliegenden Gebäude war der sogenannte

Palast oder die Pfalz, eine große Halle mit offener Treppe, welche als Versammlungsraum diente; der darunter befindliche Raum von gleicher Größe diente zum Aufenthalt für die Gefolge, Knappen und Diener.

Die Kapelle war ursprünglich in den unteren Teilen des Turmes; in den Fällen, wo sie ein abgesondertes Gebäude bildet, ist sie stets von jüngerem Ursprunge als die übrigen Teile der Burg.

Den Fuß des Berghügels umgaben andere Gebäude, die Ställe und Scheuern, die Häuser der Dienstleute, Vasallen und Leibeigenen.

So ungefähr waren die alten Feudalschlösser angelegt, zwar sehr verschieden von der alten sächsischen Allodialbehausung, aber immer noch dadurch charakterisiert, daß sie eine Anhäufung einzelner Räume bildeten, von denen jeder sein eigenes Giebeldach besaß und das Tageslicht durch die in seinen Umfassungsmauern angebrachten Fensteröffnungen empfing, sowie durch die völlige Abwesenheit desjenigen baulichen Prinzipes, welches wir in nachstehendem als Hofstil bezeichnen werden.

Hier muß ich die Beschreibung der nordischen Wohnungen anfügen, wie sich solche in den Städten aus ihrem ursprünglichen Typus heraus entwickelten, wo das Etagensystem naturgemäß zur Ausbildung gelangen mußte, da die Beschränktheit des Raumes es zur Notwendigkeit machte, die Häuser sozusagen übereinander zu bauen.

Während die englischen Stadtwohnungen alle untereinander den nämlichen Charakter zeigen und im Grunde genommen nur eine Wiederholung eines Raumes in drei oder vier Stockwerken mit der notwendigen Treppe sind, so besitzen dagegen die inneren Anlagen der städtischen Wohngebäude im Norden Deutschlands je nach dem Gewerbe oder Handelszweig der Eigentümer eine weit größere Mannigfaltigkeit und Individualität. So sind die alten Häuser der Kaufherren Hamburgs den römischen Häusern

ähnlich angelegt, mit einem bedeckten Atrium und einem Oberlicht in der Mitte, welches erstere durch eine drei- oder vierfache Reihe von Säulen gestützt wird, die für jedes Stockwerk eine Galerie bilden und durch eine schöne Treppe in Verbindung stehen.

In den südlichen Gegenden Deutschlands und in Sachsen, wo die Steinkonstruktion vorherrschend ist, finden wir die bürgerliche Baukunst mit italienischen Motiven vermischt und vielleicht durch römische Reminiscenzen beeinflußt. Dasselbe gilt für Frankreich.

Doch muß ich dieses Kapitel beschließen und zu einem anderen sehr wichtigen Prinzip der Architektur übergehen, welches dem vorstehend besprochenen im innersten Wesen entgegengesetzt ist. Es hatte seinen Ursprung in südlichen, durch Klima und Fruchtbarkeit zwar mehr begünstigten Landstrichen, welche aber der Natur erst durch gemeinschaftliche Thätigkeit und große nationale Unternehmungen abgezwungen werden mußten. Ich meine Aegypten und Mesopotamien, einst die Sitze der frühesten Civilisation, die bevölkertsten und reichsten Länder der Erde, jetzt aber infolge des Mangels einer Centralisation der Arbeit durch die Natur zurückerobert und nahezu in denselben Zustand zurückversetzt, in welchem sie sich vor der Begründung der ägyptischen und assyrischen Staaten befanden, Sümpfe und Wüsten, von nomadischen Arabern und anderen Stämmen durchstreift.

Diese Länder waren die Geburtsstätten starker politischer und religiöser Einrichtungen und des Absolutismus, der einzigen gesellschaftlichen Form, unter welcher eine solche Vereinigung der Kräfte denkbar ist, wie sie zur Besiegung der Schwierigkeiten notwendig war, welche die Natur den Versuchen, sie dienstbar zu machen, entgegensetzte.

Hieraus erklärt sich ein großer Teil der Eigentümlichkeiten der ägyptischen und assyrischen Bauweise.

Beide zeigen das, was ich oben als Hofstil bezeichnete, sind aber sonst in allen Punkten, außer in der Gemeinsamkeit dieses Prinzipes, durchaus voneinander verschieden.

Das Gedeihen der durch ein gewaltiges System von Kanälen und Deichen der Natur abgerungenen fruchtbaren Ebenen Mesopotamiens erregte schon früh die Begehrlichkeit der benachbarten Stämme, gegen welche ein System von Befestigungen angelegt werden mußte.

Die Anlagen und Konstruktionen, welche infolge dieser Verhältnisse für die Sicherheit der Ansiedelungen notwendig wurden, mußten die Baukunst der ältesten Assyrer beeinflussen; solange diese über ihre Feinde im Vorteil blieben, konnten solche Einflüsse den Fundamentalcharakter der architektonischen Formen nur wenig ändern, die sich fortdauernd aus ihren naturgemäßen Keimen zu entwickeln vermochten.

Dies änderte sich aber, als, wie es bald geschah, dieselben Länder die Beute erobernder Völkerschaften fremder Rasse und von ganz verschiedener politischer Entwickelung wurden. Damit entstand in dem befestigten Lager ein neues Prinzip, welches mit dem ersteren verschmolzen wurde.

Die Eroberer waren Söhne der Wüste oder Bergbewohner und hatten in ihrem früheren Zustande mit Dächern bedeckte Hütten, ähnlich den vorher besprochenen, bewohnt. Sie erbauten ihre regelmäßigen Lager von Hütten und vereinigten so die dem Norden eigentümliche Dacharchitektur mit einem neuen architektonischen Element, für welches die ersten Erfordernisse Widerstandskraft, Regelmäßigkeit, einfache Gliederung, Unterordnung waren.

Das Dach, als eine Reminiscenz an den Zustand der erobernden Nation vor der Eroberung, behauptete sein Recht nur noch in symbolischer Weise für die heiligen Gebäude, während die beiden anderen Elemente, der Unterbau und die Umfassungsmauern, im allgemeinen vorherrschend wurden.

Bei den Aegyptern verhielt es sich ganz anders. Derselbe Unterschied, welcher zwischen einer einheimischen und ursprünglich nationalen, auf eine einflußreiche und mächtige Aristokratie

oder Priesterschaft gestützten Monarchie einerseits und einer auf Eroberung, Lehnswesen, Sklaverei und militärischem Despotismus begründeten Regierungsform andererseits besteht, ist auch in den Formen der Baustile dieser beiden Völker zu erkennen. Die Größe und politische Macht eines eingeborenen Dynasten nimmt allmählich zu, ebenso allmählich erweitert sich mit seiner Hofhaltung seine Wohnung, teils durch einfache Anfügung neuer Gebäude, teils durch eine mehr organische Entwickelung des Hauses von innen heraus.

Der Wohlstand und die Macht eines Satrapen oder Lehnsmannes dagegen ist ein Geschenk oder eine Belohnung seines ihm gewogenen Herrn und ist somit mit einem Schlage erlangt. Sein Haus ist von vornherein für seine ihm neu zugewiesene Stellung erbaut und eine Wiederholung in kleinerem Maßstabe der Burg oder des Palastes seines Herrn. Eine Ausbreitung ist demnach nur möglich durch eine äußerliche Verbindung von Einheiten derselben Art.

Im ersteren Falle ist das Größere eine Entwickelung und Vervollständigung des Kleineren, im zweiten Falle dagegen ist das Kleine nur eine Kopie und verkleinerte Nachahmung des Großen.

Das kriegerische Prinzip in der Baukunst ist den Künsten zwar nicht besonders günstig, trotzdem aber in der Geschichte der Kunst von größter Bedeutung. In einigen Fällen wurde seine Entwickelung gehemmt, nachdem einige seiner besseren Elemente auf dem eroberten Boden Wurzel zu fassen vermocht hatten; dies war z. B. in Assyrien der Fall, nicht aber in China, welches letztere in eine plötzliche Erstarrung verfiel, als das militärische Prinzip noch in voller Blüte war. Nächst den Hütten der Karaiben ist wohl die chinesische Architektur die elementarste. Die Feuerstelle in ihrer höheren Bedeutung als Altar fehlt meist ganz und infolge davon fehlt ein gemeinschaftlicher Mittelpunkt der Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen.

Das Lager des Tataren ist der Typus für einen chinesischen Palast und ist ganz unverändert geblieben, da weder ältere nationale noch fremde architektonische Motive ihn befruchtet haben. Doch ich darf mich nicht länger bei China aufhalten, sondern muß zurück zu Aegypten und Assyrien, deren architektonische Stile für uns von größerem Interesse sind.

Der ägyptische Baustil ist der einzige, welcher, ohne wesentlich durch Eroberung oder große politische Umwälzungen gehemmt zu werden, sich vollständig auf nationaler Basis entwickeln konnte.

Nicht Fremde, sondern eine Kaste eingeborener Priester waren die Begründer der ägyptischen Gesellschaftsform und demzufolge auch der ägyptischen Architektur. Sie beobachteten und studierten mit großem Verständnis die natürlichen und dem Volke eigentümlichen Formen und Gewohnheiten und verwerteten dieselben künstlerisch mit vielem Geschick.

Das ursprüngliche Motiv des ägyptischen Tempels ist der heilige Käfig, der Sekos oder das Tabernakel mit dem heiligen Tier, Vogel oder Schlange, welches die Gottheit des Nomos oder Dorfes darstellte.

In den vorarchitektonischen Zeiten stand dieser heilige Käfig offen und nur mit einer einfachen Umwallung an dem Ufer des Nils, vor ihm stand ein Altar. Von diesem Altare aus und zu ihm zurück zogen die Prozessionen mit dem Käfig der Gottheit, zu denen die Pilger aus den nachbarlichen Bezirken zusammenströmten. Doch in dem Maße, als der Ruf des Heiligtums zunahm, erwies sich die alte Umwallung als nicht geräumig genug für die wachsende Menge der Andächtigen. Ein zweiter Hof oder Umkreis für die Versammlungen und die vorbereitenden Feierlichkeiten der heiligen Prozessionen zeigte sich unentbehrlich.

Während das Gebäude so durch Hinzufügung neuer Teile nach außen hin wächst, gehen gleichzeitig im Innern wesentliche Veränderungen mit denselben vor.

Einst war der Hof teilweise und nur für die Gelegenheit der Festtage mit Tüchern überdeckt, bald verwandelte sich diese temporäre Bedeckung in eine solide, in Holz oder Stein ausgeführte Decke und Teile dieses solcherweise geschaffenen Tempelraumes wurden durch Mauern abgetrennt und bildeten Abteilungen für die Tempelschätze, für heilige Schriften und andere Gegenstände der Verehrung.

Je mehr nun der Ruhm eines Heiligtums zunahm, desto mehr Höfe wurden hinzugefügt und desto mehr Umwallungen erforderlich; von diesen letzteren erhielten die neu hinzugefügten immer größere Verhältnisse als die alten, so daß die inneren Mauern vollständig durch die äußeren verdeckt wurden. In gleicher Weise ging die Umwallung im Innern vor sich, indem die verschiedenen Teile des Gebäudes sich allmählich mehr und mehr entwickelten und gliederten.

Der erste oder innerste Hof, in welchem der Sekos und der Altar steht und welcher zuerst offen und später bedeckt war, wird nun seinerseits das nur den Priestern zugängliche Heiligtum, der sogenannte Naos, der eigentliche Tempel. Nun mußte die nächste Abteilung vor diesem Naos eingedeckt werden; da dieselbe aber weit größere Dimensionen hatte als der erstere, so war die Herstellung einer horizontalen Eindeckung nicht möglich ohne Stützen oder Säulen.

Dieser zweite Hof wurde Pronaos genannt und diente als Versammlungsraum für die Priesterschaft, welche aus Abkömmlingen des Nomos oder Distriktes bestand, von welchem das Heiligtum zuerst gestiftet worden war.

Der übrigbleibende dritte Hof erhielt, nachdem ihm noch ein vierter später hinzugefügt worden war, eine ähnliche innere, doch mehr gegliederte Ausbildung als die ersten beiden. Zunächst wurden provisorisch, dann in dauernder Weise Säulengänge an den Umfassungsmauern angebracht, um die dort sich versammelnden Andächtigen gegen die Sonnenstrahlen zu schützen, sodann wurde

ein Säulengang von hohen Verhältnissen errichtet, welcher den ganzen Hof von der Pforte des Pronaos bis zu der nach außen führenden Pforte durchschnitt.

Dieser Säulengang war zuerst nur mit Tüchern überdeckt, und man findet dies auch später, wie beispielsweise am Tempel von Luxor. Auch die Säulen in den großen Höfen von Karnak waren niemals dazu bestimmt, eine feste Decke zu tragen. Sie waren lediglich die Träger eines großen, außerordentlich hohen Baldachins, in dessen Schatten die Götterbilder von den Priestern in heiligen Prozessionen getragen wurden. In einigen Fällen wurde der schützende Baldachin sowohl wie auch die den Hof umgebenden Galerien in solider Konstruktion ausgeführt, während der übrige Teil des Hofes offen gelassen oder auch in einigen anderen Fällen ganz überdeckt wurde, und zwar teils mit, teils ohne einen höheren gedeckten Gang in der Achse des Hofes.

So gab der ursprüngliche Gedanke eines gedeckten Hofes den Anstoß zu einer großen Anzahl von architektonischen Kombinationen, welche sich typisch befestigt haben, und deren Kenntnis für das Verständnis sowohl der ägyptischen Kunst als auch der späteren Stile unentbehrlich ist.

Es ist hier nicht der Ort, um über die ägyptische Detailbildung mich auszulassen, und werde ich nur noch jenes eigentümliche Arrangement der Haupteingänge erwähnen, welche unter der Bezeichnung Pylonen bekannt sind.

Ursprünglich war nur je ein solcher Pylone angeordnet und erst in späteren Zeiten fand eine Verdoppelung statt. Jeder dieser Pylonen bildet, wie das Schloß eines Armbandes, das Ende und den Anfang der Umfassungsmauer.

Ihre Formen waren derjenigen des unsichtbaren Sekos nachgebildet und hatten sie die Bestimmung, den herbeiziehenden Pilgern schon von ferne die Stätte des Heiligtums zu bezeichnen, sowie auch Inschriften aufzunehmen.

Nachdem wir Aegypten betrachtet, wollen wir untersuchen,

wie die Architektur sich in den Ebenen Assyriens entwickelte, einem Landstrich, welcher in manchen Beziehungen Aehnlichkeiten mit Aegypten aufweist.

Der Ausgangspunkt war für die Architektur in beiden Ländern wahrscheinlich derselbe oder ein sehr ähnlicher, doch war Assyrien von jeher der Tummelplatz fremder Eroberer, welche die Gebräuche der Einwohner zum Teil annahmen, ohne deshalb ihre eigenen Gewohnheiten und Sitten ganz aufzugeben.

Mit der Regelmäßigkeit von Naturerscheinungen folgten sich nach jedesmaligen Zwischenpausen von wenigen Jahrhunderten die Perioden der Invasionen aufeinander. Fernerhin veranlaßten die kommerziellen und kolonialen Beziehungen dieses Landes ein Zusammenströmen von Fremden, während dagegen Aegypten ihnen nahezu verschlossen blieb.

In Aegypten war der Embryo oder die Fundamentalform für die Architektur, die Wallfahrtskapelle; in Assyrien dagegen ging sie von einem anderen Prinzipe aus. Hier ist die Grundform das Feldlager, eine Kombination des Hofprinzipes mit der Terrasse. Das Giebeldach blieb das heilige Symbol der Gottheit und fand nur für Tempel Anwendung.

Nach dem, was wir durch Herodot und Diodor wissen, waren die Pyramiden der Assyrer nichts als gigantische Unterbauten, auf deren höchsten Punkten kleine Tempel standen, ähnlich den jonisch-griechischen gegiebelten Tempelzellen.

Diese pyramidenförmige Terrasse mit dem Tempel auf ihrer Spitze war aber nur die letzte Stufe eines größeren Systems von Terrassen und Höfen, welche in ihrer Gesamtheit den assyrischen Palast bildeten und welche durch die Pyramide mit dem Familiengrabe der Dynastie abgeschlossen und überragt wurden.

Das Ganze erhob sich auf einem ungeheuren, aus Stein konstruierten Oblong, welches durch vorsprüngende Türme und andere fortifikatorische Anlagen geschützt war. Im Innern war

der erste Umkreis eine Art von Lager mit den Zelten der tributpflichtigen Stämme, der Soldaten und Wächter. Auf der nächsten und höheren Terrasse folgte eine weitere Reihe von Gebäuden, wie die erste durch Befestigungen gedeckt und reich verziert mit Skulpturen und Gemälden von glasierten farbigen Ziegeln. In ihnen befand sich das Gymnasium oder die Schule für die Söhne der Adligen, wo sie von ihren Vätern unterrichtet wurden.

Hierauf folgte eine dritte befestigte Terrasse mit großen Eingangspforten, welche diesem Teile der Anlage den Namen gaben: „Die hohe Pforte". Hier war der Sitz der Regierung mit der hypostilen Halle für die öffentliche Gerichtsbarkeit und die Staatsceremonien.

Zuletzt kam eine vierte noch höhere Abteilung, mit den Wohnungen des Herrschers und dem Serail, und alles dieses wurde beherrscht durch die Belus-Pyramide mit dem goldenen Tempel auf der Spitze.

Das Ganze endlich stand in Verbindung mit prachtvollen Gärten, dem sogenannten Paradies, mit Pavillons, Badehäusern, Springbrunnen, Wasserfällen, Grotten und anderen Zierden, und groß genug, um Jagden darin abhalten zu können.

---

8. Entwickelung der Wand- und Mauerkonstruktion bei den antiken Völkern*).

I.

Seit den wichtigen Entdeckungen von Layard und Botta, auf dem Boden, welcher einst der Sitz der assyrischen Hauptstadt war, und seitdem wir durch neue Publikationen über die Kunst der alten Perser besser unterrichtet sind, liegen die Materialien einer vollständigen Geschichte des Bekleidungsstiles der Wandkonstruktion vor uns. Wir können sie jetzt vom Anfang bis zum vollständigen Uebergang zu einem anderen Prinzip eines mehr konstruktiven Stiles der Dekoration und Architektur verfolgen.

Eine belehrende Illustration dieser Frage liefert beifolgende Skizze, welche nach dem Modell einer karaibischen Hütte gemacht wurde, das in der Kolonialabteilung der Weltausstellung von 1852 ausgestellt war.

Wir sehen hier alle Elemente der Konstruktion in ihren einfachsten Ausdrucksweisen und Kombinationen. Jedes einzelne Element der Konstruktion spricht für sich allein und steht in keinem Zusammenhang mit den anderen. Diese rohe und elementare Konstruktion gibt von seiten des Erbauers keinerlei Anspruch kund, als Architekt oder Dekorateur gelten zu wollen, nur diese Matten, welche den Schlafraum oder das innere Gemach von jener Art offener Halle trennen, wo der Feuerplatz steht, zeigen einige Kunstfertigkeit. Die regelmäßigen Vierecke dieser Matten, welche aus verschiedenfarbiger Baumrinde gemacht sind, zeigen den ersten Ursprung der Wanddekoration und des architektonischen Ornaments.

---

*) Vortrag, gehalten in London 1853—1854.

Es gibt eine Nation, welche in den Kleinkünsten und in der allgemeinen Kultur sehr weit vorgeschritten ist, und sich auf dieser Stufe schon viele tausend Jahre befand, ehe die ersten Keime der Kultur in Europa zu wachsen begannen. Die Architektur jenes Volkes befindet sich noch immer auf derselben Entwickelungsstufe, die Sie hier an dieser einfachen Hütte wahrnehmen. Ich spreche von den Chinesen. Die Architektur der Chinesen bleibt allen Zeiten zum Trotz unverändert. Ihre Kaiserpaläste und Tempel zeigen keinen prinzipiellen Unterschied von dieser Karaibenhütte.

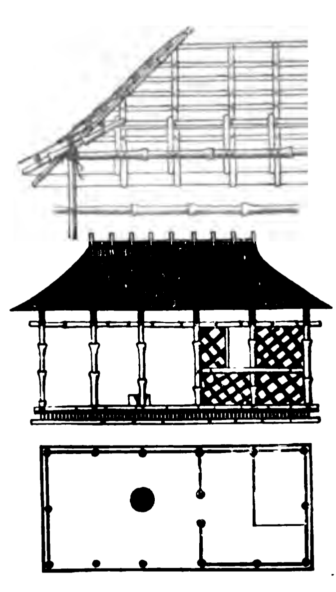


Fig. 18. Karaiben-Hütte.
(Aus des Verfassers „Stil" II. S. 263. 2. Aufl.)

Die Dächer haben bei ihnen ihre eigenen Pfeiler und stehen in keinem Zusammenhang mit den Wänden, welche meistens beweglich sind, oder mit den Mauern von Hohlziegeln, die in Nachahmung solcher Wände ausgeführt sind. Die Wand berührt das Dach nicht, sondern es bleibt ein Zwischenraum zwischen dem oberen Ende der Wand und dem Dachstuhle, wie Sie es hier an der karaibischen Hütte sehen. Der Dachstuhl ist von innen sichtbar. Oft stellten sie das Dach und die es tragenden Säulen von kostbarem Holze her, und bereicherten es durch Ornamente von eingelegtem Elfenbein, Erz und Perlmutter. Die Säulen haben weder Kapitäle noch Basen und zeigen keine Entasis; es sind überhaupt keine Säulen, sondern einfache Pfähle, so reich sie auch ornamentiert und mit tiefen Farben, meist Purpur, überfirnißt sind.

In jedem Hause hat man einen Vorrat von hölzernen Tafeln oder Schaltern, die zwei bis drei Fuß breit und zehn bis zwölf Fuß lang sind, und die man, wenn man Zimmer braucht, am Boden und an der Decke befestigt, so daß man in wenigen Stunden eine beliebige Anzahl von Zimmern herstellt. Einige dieser Schalter sind vom oberen Ende bis zu vier Fuß vom Boden offen, und statt mit Glasfenstern ist der offene Teil mit sehr dünnen Austerschalen ausgefüllt, welche durchscheinend genug sind, um das Licht durchzulassen. In anderen Fällen ist der obere Teil der Faltthüren von Lattenwerk, welches mit farbiger Gaze bedeckt, das Licht in das Zimmer einläßt. Diese Thüren und Wände sind von Holz hergestellt und rot, blau und in anderen Farben reich lackiert.

Statt der Thüren gebrauchen sie gewöhnlich Rohrmatten, welche gelegentlich, um Regen oder Sonnenschein abzuhalten, auf- oder niedergezogen werden. Die konstruierten Mauern sind bis zu drei oder vier Fuß über dem Boden mit Matten bedeckt, der Rest wird mit weißem, rotem oder goldenem Papier überzogen.

Man kann behaupten, daß die dekorative Kunst der Chinesen von uns zu gering geschätzt wird. Wir könnten manches von den Chinesen lernen, was von unmittelbarer praktischer Verwendbarkeit wäre. Aber das Studium der chinesischen Ornamentik fördert auch das Verständnis der Architektur und Dekoration bei den antiken Völkern. Wenn es uns gestattet wäre, die alten babylonischen Paläste ebenso wie die ägyptischen und selbst die griechischen Monumente in ihrer Vollständigkeit, in ihrer ursprünglichen Ausstattung von Getäfeln, Matten, Draperien und beweglichen Gegenständen, besonders in ihrem polychromen und metallischen Schmuck zu sehen, so würden sie in vielen Hinsichten der chinesischen Architektur und Dekoration sehr verwandt erscheinen.

Wir wollen jetzt weiter gehen und den stufenweisen Uebergang vom Prinzip der Wandbekleidung zu einem konstruktiveren Architekturstil darstellen. Diesen Uebergang werden wir an den

erhaltenen Ueberresten der assyrischen, persischen, ägyptischen, griechischen und römischen Architektur verfolgen.

Die ägyptischen Monumente sind unter den genannten unzweifelhaft die ältesten. Einige der bedeutendsten ägyptischen Tempel zu Theben und anderswo, und viele alte Gräber Aegyptens sind Jahrtausende vor den assyrischen Monumenten erbaut worden, deren Ruinen vor kurzem durch Botta und Layard entdeckt worden sind.

Trotz ihres höheren Alters gehören erstere aber doch einer späteren Entwickelungsstufe als die letztgenannten an, wenigstens in Hinsicht ihrer konstruktiven Elemente, und wir werden deshalb zunächst die assyrischen Monumente behandeln. —

Die Assyrer blieben die treuen Bewahrer des alten Prinzips. Obgleich sie die Steinkonstruktion recht gut kannten, so wendeten sie dieselbe doch nur als ein architektonisches und dekoratives Motiv für die Basamente ihrer Gebäude an. Wir müssen gleich hier erwähnen, daß diese Basamente einen sehr wichtigen Teil der assyrischen Architektur bildeten; dieselbe ist ganz besonders eine Terrassenarchitektur, wie wir in der Schlußvorlesung sehen werden.

Aber die Mitwirkung des Maurers zur Herstellung einer künstlerischen Einheit, oder eines Monumentes blieb hierbei stehen; seine Kunst wurde bei allen jenen Teilen der Konstruktion, welche das Gebäude selbst bilden, an der Innen- und Außenseite der Wände, hinter einer reich ornamentierten Bekleidung verborgen.

Die altgriechischen Historiker, Herodot, Ktesias, Xenophon, Diodorus Siculus und andere, gaben uns Beschreibungen von dem äußeren Schmucke der assyrischen Gebäude. Sie waren vollständig mit polychromem Schmucke bekleidet, der aus Terracotta und Metall bestand, mit Friesen von Schlachten, Jagden und Prozessionen, denen ähnlich, die wir auf den Alabasterplatten im Britischen Museum dargestellt sehen. Xenophon erzählt uns ferner, daß an den Tagen von Ceremonien dieser prächtige Schmuck hinter jenen berühmten assyrischen Teppichen versteckt

wurde, welche in den ältesten Urkunden der Menschheit erwähnt und wegen des Reichtums ihrer Farben und Zeichnungen, sowie wegen der kunstvollen Ausführung gerühmt werden.

Diese Teppiche waren die eigentlichen Vorbilder, sowohl für die vorerwähnten Backsteinfriesen an den Außenwänden, wie auch für die Alabasterplatten, welche an der Innen- und Außenseite der Gebäude bis zur Höhe von fünf bis acht Fuß oberhalb des Bodens eine Art von Getäfel bildeten.

Die Beschreibungen von Drachen, Löwen, Tigern, Einhörnern und anderen mystischen Tieren, wovon wir in den alten Büchern lesen, passen vollkommen zu den Ornamenten und Stickereien an den Gewändern der Götter und Könige auf den assyrischen Basreliefs. Ja die ganze Behandlung der letzteren erinnert an die alten Beschreibungen ähnlicher Gegenstände, wie sie auf Teppichen dargestellt sein sollten.

Diese Skulpturen bleiben innerhalb bestimmter Grenzen, welche nicht von priesterlichen Satzungen wie bei den Aegyptern vorgeschrieben zu sein scheinen, sondern als die Nachwirkung einer Behandlung und eines Stiles der Ausführung zu betrachten sind, der nicht der Steinskulptur angehörte. Sie sind steinerne Nachahmungen gewebter oder gestickter Teppiche und sehen auch wie solche aus.

In der chinesischen Abteilung der Weltausstellung von 1852 waren einige Teppich- oder Reliefstickereien, welche in ihrem Stil vollkommen jenen Basreliefs glichen.

Andere Darstellungen, wie Schlachten, Jagdpartien u. dgl. sind mit dem wohlbekannten Teppiche von Bayeux zu vergleichen, der die Schlachten zwischen den Normannen und dem König Harald darstellt und durch König Wilhelms I. Gemahlin zur Zeit der Eroberung verfertigt wurde.

Wirkliche Draperien und reiche Bodenmatten wurden mit den skulpierten und gemalten Teppichen zu einer gemeinsamen, glänzenden und harmonischen Wirkung vereinigt.

Sehr oft wurden die Wände mit Getäfel von kostbarem

Holz bedeckt, wovon zugleich die Plafonds hergestellt wurden. Dies erfahren wir aus Notizen, welche uns Xenophon in seiner Cyropädie gibt. Die Säulen, welche die Decke trugen, waren ebenfalls von Holz, mit Lattenwerk von Rohr ornamentiert und mit Gold- und Silberplatten überzogen.

Die Täfelung der Wände mit Steinplatten war der erste Schritt zur Steinkonstruktion. —

Die Andeutungen der heiligen Schrift und des Josephus Buch über die jüdischen Antiquitäten enthalten sehr wichtige Einzelheiten über die Geschichte der Wandbekleidung, die erst jetzt seit den obenerwähnten Entdeckungen zu Nimrud und Chorsabad ganz verständlich geworden sind.

Wer kennt nicht die berühmte Beschreibung der Stiftshütte im Exodus? Sie war der Urtypus des prächtigen Tempels von Jerusalem, der viele Jahrhunderte später durch Salomo erbaut wurde.

Die Stiftshütte war ein bewegliches Gebäude, eine Art reichgeschmückter Hütte; sie blieb das einzige heilige Gebäude der Nation bis zu Salomos Zeit, 592 Jahre lang. Ihre Konstruktion und reiche Ausstattung sind ein Zeugnis für den sehr fortgeschrittenen Zustand der Kleinkünste bei den Juden jener frühen Epoche. Sie hatten sie von den Aegyptern erlernt.

Die Stiftshütte war 30 Ellen lang, 10 Ellen breit und ebenso hoch. Die Wände waren aus hölzernem Getäfel und Planken hergestellt: letztere waren dicht aneinander und mittels silberner Schuhe auf dem Boden befestigt. An der Außenseite der Holzwände waren Ringe, an jeder Planke einer, gerade übereinander, in welchen ebensoviele Querpflöcke steckten, um die Planken aneinander zu befestigen. Eine unseren Ladenverschlüssen sehr ähnliche Konstruktion.

Inwendig war der Raum durch 4 Pfeiler, zwischen denen kostbare Teppiche zur Raumtrennung aufgehängt waren, in 2 Abteilungen geschieden.

Die kleinere Abteilung an der Hinterseite der Hütte war

das Heiligtum, in welchem sich die Bundeslade befand. Der Eingang war an der Ostseite, und auch hier waren Teppiche zur Raumtrennung an hölzernen Pfeilern mit Silberbasen und goldenen Kapitälen aufgehängt.

Das Holz aller dieser Planken, Pfeiler und Querpflöcke war inwendig und auswendig an der Hütte mit Goldplatten belegt.

Vier Decken, eine über der anderen, bildeten das Dach der Hütte; die innerste, nach innen sichtbare Decke bestand in einem reich gewebten Baumwollstoff. Die zweite war aus Ziegenhaaren, die dritte von rotem Leder, die vierte aus Fellen bereitet. Das ganze Gebäude war von einem Peribolos von 100 Ellen Länge und 50 Ellen Breite umgeben. Die Pfeiler derselben waren ähnlich denen der Hütte, aber nur mit bronzenen Basen, und zwischen ihnen waren an Schnüren herabhängende Teppiche befestigt, welche das Ganze einschlossen.

Auch der Eingang des Peribolos war wie der der Stiftshütte mit Teppichen geschlossen.

Der Tempel des Salomo war eine Wiederholung dieses vorbildlichen Typus in einem höheren Stile; auch er war nicht sehr groß, nur von der doppelten Größe des Originals, 60 zu 20 Ellen und 30 Ellen hoch.

Wir werden hier nicht alle Einzelheiten derselben erwähnen, wir begnügen uns zu bemerken, daß die Wände aus Stein konstruiert, aber gleichfalls mit Metall bekleidet waren. Der Plafond war von Cedernholz mit einem Dache vom gleichen Materiale. Das Dach war außen mit Goldplatten bedeckt und die Giebel waren mit goldenen Akroterien bekrönt. Die Innendekoration des Tempels war prächtig. Die Wände waren ganz mit Cedernholz bedeckt, welches im Draperienstil, mit Blumen, Palmblättern und geflügelten Löwen skulpiert war. Aber diese bekleidenden Skulpturen waren ihrerseits wieder mit Goldplatten bedeckt, welche in der Weise über den Basreliefs angebracht waren, daß die Formen des skulpierten Holzes sich darauf ausprägten.

Diese Beschreibung des Tempels genügt für unseren gegenwärtigen Zweck. Wir sehen die starken Mauern des Gebäudes hinter einer reichen Decke von Holz und Gold versteckt, indem die Steine nur die Stützen dieser Bekleidung bilden, welche die ehemaligen Draperien der Stiftshütte repräsentierte.

II.

Der zweite Schritt zur Steinkonstruktion, als einem dekorativen Element hin, ist an den Ruinen von Persepolis und Pasargadä in Persien zu beobachten. Diese Ruinen sind erst seit der Prachtpublikation der Herren Coste und Flandin, die im Auftrage der französischen Regierung hergestellt wurde, besser bekannt geworden.

Was die Terrassen der altpersischen Burgen betrifft, so zeigt sich an ihnen das Prinzip der Steinkonstruktion auf einer hohen Entwickelungsstufe, sie sind von ungeheuren Blöcken weißen Marmors sehr regelmäßig aufgeführt, und bei einzelnen Monumenten offenbar mit der Absicht, die Steinfugen als ornamentale Linien zu verwenden.

Weiter geht aber auch hier die Teilnahme des Maurers als Dekorateur nicht; dagegen sehen wir einen merklichen Fortschritt in der Emancipation des Materials an den Gebäuden selbst. Die Säulen, welche bei den Assyrern von Holz und bisweilen mit Metall überzogen waren, sind bei den Persern bereits in Stein aufgeführt, jedoch mit völliger Beibehaltung des Charakters von Holzpfeilern, der sich in den schlanken Proportionen und in den von der Holzkonstruktion entlehnten Details ausdrückt. Dies werden wir im Abschnitt über Holzkonstruktionen näher nachweisen. Doch ist dies nicht der einzige Beweis für den Fortschritt zu einem anderen Konstruktionsstil.

Die Skulpturen an den erhaltenen Teilen der Mauern von Persepolis und Pasargadä unterscheiden sich im allgemeinen Stil nur wenig von den assyrischen, aber der Stein ist an ihnen bereits nicht mehr als Decke, sondern als konstruktiver Teil benutzt.

Der größte Teil der Mauern, mit Ausnahme der Treppen, der Fenster- und Thürrahmen und der Mauerecken, wurde noch immer von ungebrannten Ziegeln erbaut; diese Mauerteile sind verschwunden, während die anderen geblieben sind. Es sind dies Steine von ungeheurem Umfang, einige wenige von ihnen bildeten Mauerecken. Diese sind aber hohl, so daß sie eine Art Schale für die Aufnahme und den Schutz der Erdmauern bildeten, welche letztere mit kostbarem Holz und Metallplatten bekleidet waren, wie wir aus der Geschichte Alexanders wissen, der den königlichen Palast durch Feuer zerstörte.

III.

Wir gehen jetzt auf Aegypten mit seinen ungeheuren Steinmonumenten über. Die Art, wie die Aegypter ihre Gebäude konstruierten, ist ein Beweis, daß die Steinkonstruktion noch nicht jene Stufe erreicht hatte, auf der sie einen selbständigen Teil der dekorativen Architektur bildet. Die ägyptischen Monumente sind keine Steinkonstruktionen, sie sind gleichsam aus einem künstlichen Felsen gehauen. Die Steine, welche zwar sehr sorgfältig, aber doch ohne Rücksicht auf die lineare Wirkung der Fugen und sehr unregelmäßig zusammengefügt wurden, erhielten erst nachträglich durch den Meißel den noch sehr rohen Ausdruck der Innen- und Außenseite. Nachdem die allgemeine Gestalt des Gebäudes durch den Maurer vollendet war, kam es unter die Hand des Bildhauers und zuletzt wurde es noch durch den Maler ganz übermalt.

Das Gesagte gilt bloß von den Gebäuden selbst, während wir an den Terrassen die Steinkonstruktion auf ihrem eigensten Gebiete und selbständig auftreten sehen wie in Assyrien und Persien.

An einigen der ältesten Gebäude, wie z. B. an den Innen- und Außenseiten der Pyramiden, ferner am ältesten Teil des Tempels von Karnak in Oberägypten (Theben) erscheint das alte Prinzip der Wandbekleidung noch in seiner reinsten Anwendung.

Die Pyramiden, selbst die von Sandstein oder von Kalkstein erbauten, waren einst mit glattpolierten und ornamentierten Granitplatten verkleidet, und was sehr bemerkenswert ist, diese Granitplatten scheinen selbst wieder mit einer durchsichtigen Schicht von Firnisfarben bedeckt gewesen zu sein.

In der ägyptischen Architektur kommt ein Zierglied vor, das seine Erklärung in der Konstruktion von Platten- oder Tafelwerk finden mag. Es ist ein Glied, welches die Tischler noch heute anwenden, um die Fugen an den Ecken zu verbergen. Ich meine den Rundstab, der die ägyptischen Mauern einfaßt, und das wichtigste Zierglied der ägyptischen Architektur ist. Die Säulen der Aegypter haben teilweise das Aussehen von Schilfbündeln, welche durch eine Matte, die den Stamm umgibt, zusammengehalten werden.

Die skulpierten und gemalten Dekorationen der ägyptischen Monumente verleugnen ihren Ursprung. Sie erscheinen nicht mehr als plastische Stickereien, sondern es sind Lapidarinschriften, die in der Mauer eingegraben sind. Sie sind eine Art von Email-Champlevé, nach einem großen architektonischen Maßstab und Stil ausgeführt.

Dasselbe ist aber nicht der Fall bei den Wandgemälden der Gräber. Hier bleibt die Wanddekoration treu ihrem alten Prinzip. Die meisten Darstellungen sind hier als an die Wand befestigte Draperien charakterisiert, ihre Umrahmungen zeigen sehr schöne Muster, die in einem rein ornamentalen, nicht hieroglyphischen, Stile ausgeführt sind; die Motive aller dieser Muster sind der textilen Ornamentik entnommen, es sind Geflechte, Vierecke, Mäander u. s. f.

Die Decken der ägyptischen Tempel endlich veranschaulichen die Idee eines luftigen Baldachins, der zwischen den Säulen des Hypostyls aufgehängt ist.

Ich werde bei einem anderen Anlaß versuchen zu zeigen, wie das Prinzip der äpyptischen Architektur, trotz ihrer Massivität, sein Vorbild von den provisorischen Holzkonstruktionen und Zelten entlehnt hat, ebenso wie es, wie wir sehen, bei dem Salomonischen Tempel der Fall war.

IV.

Die Griechen waren in der Civilisation nicht viel weiter vorgeschritten als die Indianer Amerikas, oder als die Neuseeländer es jetzt sind, während Assyrien und Aegypten bereits die Sitze hochentwickelter Gesellschaftsformen waren. Es war daher nur natürlich, daß erstere die Vorbilder für ihre Institutionen und ihre Kunst zum Teil von außen empfingen und zwar zu einer Zeit, als diese Vorbilder nicht mehr in ihrer eigentlichen und unmittelbaren Bedeutung erkenntlich waren. Die Griechen nahmen vertrauensvoll eine Menge dieser traditionellen Typen auf, aber legten sie in einem rein künstlerischen Sinne aus.

An den griechischen Monumenten sehen wir zum erstenmal einen organischen Verband zwischen den einzelnen Elementen der Konstruktion, welche an den assyrischen und selbst an den ägyptischen Monumenten keinen Zusammenhang zeigen und jedes für sich abgesondert fungieren.

Selbst die Griechen waren nicht immer konsequent in der Herstellung dieses Zusammenhanges, sondern überschritten in einigen Fällen die logischen Grenzen zu gunsten irgend einer höheren Idee, die sie sich vorgenommen hatten weiter auszubilden; dies werden wird im folgenden durch ein Beispiel zeigen.

Ferner besteht der Unterschied zwischen griechischer und barbarischer Architektur darin, daß die ornamentalen Teile der letzteren Applikationen sind oder doch als solche erscheinen, indem sie um den noch sichtbaren Konstruktionskern herum befestigt sind. Bei den Griechen dagegen sind Konstruktion und Schmuck eins und voneinander untrennbar. Die griechischen Ornamente sind Emanationen der konstruktiven Formen und zugleich die Symbole der dynamischen Funktionen der Teile, zu denen sie gehören.

Sie haben keinen anderen Zweck, als die konstruktiven Formen durch analoge Zeichen zu erläutern, welche von der Natur selbst oder von anderen Kunstzweigen entlehnt sind,

während die Ornamente an den Monumenten der Barbaren gewöhnlich eine historische, lokale oder religiöse Bedeutung haben, die nichts gemein hat mit dem Gebäudeteil, wo sie angebracht sind.

Die Genauigkeit und Schönheit der griechischen Steinkonstruktion ist seitdem nie wieder erreicht worden, aber ihre Gebäude sind als Skulpturen und nicht als Steinkonstruktion anzusehen. In der That zeigten sie den Stein nicht, außer an den Terrassen, welche das Gebäude tragen. An allen anderen Stellen wurde die Steinkonstruktion mit einem dünnen Stucküberzug bekleidet, welcher schließlich nach dem alten Prinzip übermalt und ornamentiert wurde. Dies war sogar der Fall bei ihren Monumenten von weißem Marmor, ein Material, welches hauptsächlich deshalb adoptiert wurde, weil er für die Anwendung eines neuen Prozesses der Wandmalerei unentbehrlich war, die von den Griechen erfunden wurde und den Aegyptern und Assyrern unbekannt war.

Es bleibt uns noch übrig, von den Römern zu sprechen, welche die Erfinder der wahren Steinkonstruktion waren, oder welche wenigstens dieses Bauprinzip zum herrschenden in der ganzen alten Welt machten. Die Kunst der Gewölbekonstruktion war weder den Assyrern noch den Aegyptern unbekannt, und selbst die Griechen waren damit vertraut; aber keine dieser Nationen nahm diese Form als ein Element der Architektur auf. Die Römer, oder ihre Vorgänger, darin die Etrusker, waren die Erfinder der Architektur als einer selbständigen Kunst, die zu ihrer Existenz keine der anderen Künste bedarf.

Es würde von Interesse sein, wenn es die Zeit gestattete, die Geschichte der Wandbekleidung weiter durch das Mittelalter hindurch zu verfolgen, wo sie wiederum das herrschende Prinzip der Architektur und der Ausgangspunkt einer neuen Kunstentwickelung im allgemeinen wurde.

---

9. Ueber Baustile*).

Schon im Jahre 1852 veröffentlichte ich unter dem Titel „Die vier Elemente der Baukunst" eine kurze Abhandlung über den Ursprung und die geschichtliche Weiterentwickelung gewisser ererbter und allgemein gültiger Typen, deren sich die Baukunst bedient, um sich durch sie in allgemein verständlicher Symbolik auszudrücken.

Dieser Versuch fand sehr geringe Beachtung, und ohne den rettenden Gedanken, ihm einige Angriffe auf die Autorität eines damals das Gebiet der Kunstlitteratur beherrschenden berühmten Kunstgelehrten beizumischen, wäre der Verfasser mit seinem Aufsatze dem gewohnten Schicksale des Totgeschwiegenwerdens auch diesmal nicht entgangen.

So aber ward ihm die Ehre zu teil, daß besagte angegriffene Autorität seine Schrift einer besonderen Erwiderung würdigte; jedoch nur zur Widerlegung der in ihr enthaltenen, den seinigen widersprechenden Ansichten über die Polychromie der antiken Architektur und Plastik — der eigentliche Kern der Abhandlung wird mit einer einzigen vornehmen Bemerkung abgefertigt, die für den damals herrschenden Ton der Kunstgelehrten uns Künstlern gegenüber so charakteristisch ist, daß es gestattet sein mag, sie wörtlich anzuführen.

„Der zweite Gegenstand, den die Sempersche Schrift be-

*) Ein Vortrag, gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. März 1869 von Gottfried Semper. Zum erstenmal erschienen in Zürich bei Friedrich Schultheß 1869.

„handelt, sagt Kugler am Schluß seines gegen mich gerichteten „Aufsatzes, gewährt ein sehr eigentümliches kulturgeschichtlich-„poetisches Interesse. Der Verfasser geht auf die Urzustände der „ältesten Völker zurück und entwickelt aus diesen und aus der „verschiedenartigen geschichtlichen Stellung des Volkes die Grund-„elemente der Architektur und die Richtung, welche die letztere „nehmen mußte.

„Es ist ein anziehendes Gefühl, an der Hand eines phan-„tasievollen Künstlers in jene dunklen Regionen der Weltge-„schichte hinabzusteigen; mag die Ausdeutung der Nebelbilder „auch ein Gutteil individueller Einbildungskraft nötig machen, „so empfangen wir doch die schätzbarste Anregung zu eigener „Gedankenarbeit."

So wie ich schon einmal von der Herausgabe einer von mir angekündigten und vollständig vorbereiteten Arbeit über antike Polychromie durch das bekannte, inzwischen von dem genannten Kunstgelehrten veröffentlichte, denselben Gegenstand behandelnde Werk abgeschreckt worden war, ebenso hatte die oben citierte Aeußerung desselben zur Folge, daß die beabsichtigte und öffentlich von mir angekündigte Ausführung des in dem genannten Schriftchen nur angedeuteten Themas jahrelang und bis heute liegen blieb. Ich traute meiner eigenen Ueberzeugung nicht mehr und hatte darin großes Unrecht! Denn wie jedes Ding, jede Erscheinung einen Ursprung hat, so ist und bleibt das Fragen und Forschen nach letzterem auf allen Gebieten der Erkenntnis die reinste Quelle der Wahrheit, das Alpha und das Omega alles Wissens. Allein dieser dem Menschen angeborene Trieb, auf die Ursachen der Dinge zurückzugehen, leitet ihn auch bei seinem S c h a f f e n. Jedes Religionssystem hat seine eigene kosmopolitische Basis, jede Staatsform ist sozusagen die Verkörperung einer bestimmten zur Herrschaft gelangten Anschauung über die Normalzustände der Gesellschaft und ihren Ursprung.

Die Künste unter der Hegemonie der Baukunst, indem sie

die symbolische Verbildlichung der herrschenden, socialen, staatlichen und religiösen Systeme bewerkstelligen und dabei an dieselben Grundanschauungen anknüpfen, die den Systemen untergelegt sind, waren immer zugleich wirksamste Momente ihrer klareren Entwickelung, Befestigung und Verbreitung und als solche auch stets und überall anerkannt.

Somit hat die Frage nach dem Ursprunge und der Entwickelung der Baustile schon an und für sich wohl die gleiche Berechtigung wie ähnliches Forschen auf den Gebieten der Naturwissenschaft oder der vergleichenden Sprachkunde, sie hat aber zugleich ihren besonderen Antrieb in dem Umstande, daß Untersuchungen dieser Art auf dem Felde der Künste zu den wichtigsten Grundsätzen und Normen des neuen Schaffens in letzterem führen können, ein Erfolg, auf den der Naturforscher z. B. für sein erhabeneres Gebiet mit seiner Entstehungslehre der Arten wohl auf immer verzichten muß. Wem dieses Ziel der möglichen Begründung einer Art von Kunsttopik oder Kunsterfindungslehre auf derartige Untersuchungen über den Ursprung, die Umwandlung und die Bedeutung traditioneller Typen der Kunst zu hoch gesteckt erscheinen sollte, der wird wenigstens einräumen müssen, daß sie ein Mittel bieten, uns gewisse Anhaltspunkte und gleichsam Marksteine zurechtzulegen, zur Erleichterung der Uebersicht über jene bunte Fülle von Erscheinungen, die uns auf dem Gebiete der Welt im Kleinen, deren Schöpfer der Mensch ist, entgegentritt; — daß sie ferner für die richtigere Schätzung gegenwärtiger Kunstzustände und der Tendenz unserer modernen Kunstbestrebungen dienlich und schon deshalb von sehr praktischer Bedeutung und keineswegs bloße Ergänge müßiger Spekulation sind. Wir werden zu Vergleichungen dieser Art, zu der Anfrage an die Vergangenheit und den Ursprung der Baustile von selbst geleitet und sozusagen genötigt, wenn wir vor unseren Augen eine Reihe von Ansätzen zu sogenannten neuen Baustilen emporwachsen sehen, deren vermeintliche Erfinder

die Sendung in sich zu fühlen glaubten, dieses schwierige Problem, nämlich die Frage, wie neue Baustile entstehen, in ihre Faust zu nehmen und auf rein werkthätigem Wege zu lösen. Denn wir leben in einer Zeit der Erfindungen, und unsere Architekten wollen ihr hierin keine Schande machen, auch fehlt es ihnen dazu weder an hoher Kunstgönnerschaft noch an Gelegenheiten.

Waren wir nicht alle Zeugen, wie Louis Napoleon mit Beihülfe seines getreuen Seinepräfekten Hausmann die alte erinnerungsvolle Hauptstadt Frankreichs von Grund aus umstürzte, um sie nach neuem Plane wieder aufzubauen, und solcherweise, mit der Vergangenheit Frankreichs abschließend, dessen Zukunft an seinen Namen und an seine Dynastie zu fesseln? Auch hierin würdiger Nachfolger und Adept jener großen und mächtigen Völkerbeherrscher der Vergangenheit, der Ninus, Nebochodonosor, Tschin-Tschi-Huan-Ti und Nero! Ob er seinen dynastischen Absichten wirklich damit diente, darüber kann die Zukunft allein Aufschluß gewähren, aber es ist schon heute erlaubt daran zu zweifeln, ob seine Milliarden verschlingenden Bauunternehmungen die Architektur als solche auch nur um einen einzigen Schritt gefördert haben, — da von einer neuen und eigenen Richtung dieser Kunst während jener Umsturzzeit und infolge derselben nichts wahrzunehmen ist und bei aller Neuerungssucht, die sie verraten, gänzlicher Mangel an Originalität, an befruchtenden neuen Motiven sie kennzeichnet.

Die keineswegs erlahmte künstlerische Kraft und Thätigkeit der Franzosen zieht sich gleichzeitig auf Gebiete zurück, die der monumentalen Kunst so fern wie möglich liegen, welche Wahrnehmung immer auf krankhafte Zustände und das bevorstehende oder bereits eingetretene Verkommen der Baukunst hindeutet.

Doch schützt Frankreich bis jetzt immer noch ein gewisser konservativer Sinn, ein Respekt vor ererbten Formen, der den Franzosen bei aller ihrer Beweglichkeit innewohnt und nach

manchen Schwankungen immer wieder sein Gleichgewicht findet, vor gänzlichem Verfalle seiner monumentalen Kunst. Dazu kommt, daß in der großen Weltstadt Paris sich im Laufe der Jahrhunderte ein ziemlich gesundes Volksurteil in Kunstsachen auszubilden Gelegenheit und Muße hatte, wie es sonst in moderner Zeit nicht so leicht mehr getroffen wird.

Die Plattheiten und nüchternen Ziereреien der Neogriechen, die falsche kokette Romantik der Neogoten und andere erstrebte Neuerungen gleichen Gehaltes haben sich an Ort und Stelle in kürzester Zeit überlebt, finden nur noch unter Fremden nachahmende Bewunderer. Das neue Opernhaus mit seiner prahlerischen Ausstattung, wofür schon 30 oder gar 40 Millionen verausgabt wurden, der nicht minder verwerfliche neue Justizpalast mit seinem gespreizten, manierirten und lügnerischen Façadenbau — sie sind schon lange dem Charivari verfallen. Keine Vorbilder, sondern Künstlern und Laien als Schreckbilder bezeichnet, wie nicht zu bauen sei.

Unendlich weniger großartig, aber in ihren Folgen aus entgegengesetzten Ursachen gefahrdrohender, treten gleichzeitige Kundgebungen ähnlicher Art in anderen Ländern hervor. Es sei nur mit wenigen Worten noch dasjenige berührt, was deutsche Kunstzustände betrifft.

Hier wurde in neuerer Zeit eifriger und mehr in Stil gemacht als irgendwo anders, und zwar teilweise auf allerhöchste Ordre, teilweise auf eigene Faust durch geniale Architekten. So entstand in München auf allerhöchsten königlichen Wunsch und Anweis der berühmte Maximilianstil, dem folgende tiefsinnige Idee zur Grundlage dient: Unsere Kultur ist eine gemischte, aus Elementen aller früheren Kulturen zusammengesetzte, also muß unser moderner Baustil konsequenterweise auch eine Mischung aller möglichen Baustile aller Zeiten und Völker sein. Die gesamte Kulturgeschichte soll sich in ihr abspiegeln!

Wohin ein solcher Ausgang führen mußte und geführt hat,

davon zeugen die neuesten Anlagen jener Musenstadt an der Isar. —

Dazu nun, wie gesagt, der Chor von Privatstilerfindern, die in allen Groß- und Kleinresidenzen, an Eisenbahnstationen und überall ihren billigen Erfindungsgeist leuchten lassen. Sie gehen zumeist von der irrtümlichen Voraussetzung aus: die Stilfrage sei eine vornehmlich konstruktive Frage, und erkennen die ererbten Ueberlieferungen der Kunstsymbolik nicht an. Was sie dabei erreichten, ist nichts als das zweifelhafte Verdienst, zu der herrschenden babylonischen Verwirrung ihr Scherflein beigetragen zu haben.

Eine andere Sorte von Stilisten sind die sogenannten reisigen Architekten, die jeden Herbst von ihren Ausflügen in entlegene Länder einen neuen Stil nach Hause tragen und an den Mann zu bringen verstehen.

Noch sind schließlich diejenigen zu erwähnen, welche in einer Rückkehr zu dem mittelalterlichen sogenannten gotischen Baustile die Zukunft der nationalen Architektur und ihre eigene suchen — auch in Beziehung auf letztere sich nur selten verrechnen.

Diesen praktischen Lösungen der Stilfrage gegenüber macht sich eine entgegengesetzte Ansicht Bahn, wonach die Baustile gar nicht erfunden werden, sondern nach den Gesetzen der natürlichen Züchtung, der Vererbung und der Anpassung sich aus wenigen Urtypen nach verschiedenen Richtungen hin fortentwickeln, ungefähr ähnlich wie es bei der Entstehung der Arten in den Reichen der organischen Schöpfung vorausgesetzt wird. So sagt Hermann Grimm, der Biograph Michel Angelos, wörtlich: „Es kann als sicher angenommen werden, daß wo in den Baustilen plötzliche Gegensätze erscheinen, diese entweder der Einwirkung entfernterer Muster oder dem Verlorensein der langsam überführenden Mittelglieder zuzuschreiben sind."

Ganz ähnlich äußern sich auch andere Autoritäten der Kunstgeschichte über diesen Gegenstand.

Uns will diese Anwendung des berühmten Axioms: die Natur macht keine Sprünge, und der Darwinschen Artenentstehungslehre auf die besondere Welt des kleinen Nachschöpfers, des Menschen, doch einigermaßen bedenklich erscheinen, angesichts dessen, was die Monumentenkunde zeigt, die uns sehr oft die monumentalen Versinnlichungen bewußtvoll festgehaltener Gegensätze der nebeneinander fortgehenden oder hintereinander folgenden Kulturformen der Völker vorführt.

Man bezeichnet sehr richtig die alten Monumente als die fossilen Gehäuse ausgestorbener Gesellschaftsorganismen, aber diese sind letzteren, wie sie lebten, nicht wie Schneckenhäuser auf den Rücken gewachsen, noch sind sie nach einem blinden Naturprozesse wie Korallenriffe aufgeschossen, sondern freie Gebilde des Menschen, der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen, Wissen und Macht in Bewegung setzte.

Daher kommt der freie Wille des schöpferischen Menschengeistes als wichtigster Faktor bei der Frage des Entstehens der Baustile in erster Linie in Betracht, der freilich bei seinem Schaffen sich innerhalb gewisser höherer Gesetze des Ueberlieferten, des Erforderlichen und der Notwendigkeit bewegen muß, aber sich diese durch freie objektive Auffassung und Verwertung aneignet und gleichsam dienstbar macht.

Hierin sind übrigens die Erscheinungen der Kunstgeschichte identisch mit denen der allgemeinen Kulturgeschichte des Menschen, von der erstere nur einen untergeordneten, aber integrierenden Teil bildet.

Die Menschengeschichte würde nur von chaotischen Zuständen der Gesellschaft zu berichten haben, ohne das jeweilige Eingreifen bewegender und ordnender Kräfte, mächtiger Einzelerscheinungen oder Körperschaften, die mit dem gewaltigen Uebergewichte ihres Geistes die dumpfen gärenden Massen lenken, sie zwingen sich um weltgeschichtliche Ideenkerne zu verdichten und bestimmte geregelte Bahnen anzutreten. Die Geschichte ist das successive

Werk einzelner, die ihre Zeit begriffen und den gestaltenden Ausdruck für die Forderungen der letzteren fanden.

Wo aber immer ein neuer Kulturgedanke Boden faßte und als solcher in das allgemeine Bewußtsein aufgenommen wurde, dort fand er die Baukunst in seinem Dienste, um den monumentalen Ausdruck dafür zu bestimmen. Ihr mächtiger civilisatorischer Einfluß wurde stets erkannt und ihren Werken mit bewußtem Wollen derjenige Stempel aufgedrückt, der sie zu Symbolen der herrschenden religiösen, socialen und politischen Systeme erhob.

Aber nicht von den Architekten, sondern von den großen Regeneratoren der Gesellschaft ging dieser neue Impuls aus, wo die rechte Stunde dazu geschlagen hatte.

Die Beweisführung dieses Satzes dürfte bei der noch immer sehr fühlbaren Unzulänglichkeit unseres exakten Wissens auf dem Gebiete der Monumentenkunde (und der Völkerkunde überhaupt) sehr schwierig, wo nicht unmöglich sein, außerdem daß es dazu an der nötigen Zeit fehlen würde, die uns kaum mehr gestatten wird als eine höchst flüchtige Berührung einiger merkwürdiger Daten aus der vergleichenden Architekturgeschichte, die dabei in das Gewicht fallen dürften.

Dennoch möge die Vorausschickung einer kurzen Definition dessen, was ich unter dem Ausdrucke Stil begriffen wissen möchte, gestattet sein.

Stil ist die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Vom stilistischen Standpunkte aus betrachtet tritt sie uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen. Stil ist der Griffel, das Instrument, dessen sich die Alten zum Schreiben und Zeichnen bedienten, daher ein sehr bezeichnendes Wort für jenen Bezug zwischen der Form und der Geschichte ihrer Entstehung. Zu dem Werkzeug gehört aber zunächst die Hand, die es führt, und ein Wille, der letztere leitet.

Hier sind also die technischen und persönlichen Momente der Entstehung eines Kunstwerkes angedeutet. So erfordert z. B. das Treiben des Metalles einen anderen Stil als das Gießen. So sagt man z. B. auch, Donatello und Michel Angelo seien im Stile verwandt, u. s. w. Beides gleich richtig.

Sodann gehört zu dem Werkzeuge und der Hand, die es führt, der zu behandelnde Stoff, das in die Form umzuschaffende Formlose. Zunächst der Stoff als physische Materie, den jedes Werk der Kunst in seinem Erscheinen gleichsam reflektieren soll. So ist z. B. der griechische Marmortempel im Stile verschieden von dem sonst nahezu identischen griechischen Tempel aus Porosstein. So darf man von einem Holzstile, Backsteinstile, Quaderstile u. s. w. sprechen. Aber unter Stoff versteht man noch etwas Höheres, nämlich die Aufgabe, das Thema zur künstlerischen Verwertung. An dieses inhaltliche Moment der Kunstgestaltung wollen wir für das Folgende anknüpfen, weil es das Wichtigste und Entscheidendste ist, und wir uns in unserer heutigen Aufgabe beschränken müssen.

Was ist denn aber in allgemeinster Auffassung der Stoff und Gegenstand aller Kunstbestrebungen?

Ich glaube den Menschen in allen seinen Verhältnissen und Beziehungen zur Außenwelt als solchen bezeichnen zu dürfen; und zwar den Menschen

1. als Individuum, die Familie;
2. den kollektiven Menschen, den Staat;
3. das Menschtum, das Menschenideal als höchste Kunstaufgabe.

Hier könnte man sich versucht fühlen, den dornenvollen Boden der Spekulation über kulturgeschichtliche Urzustände zu betreten, und sich über den bekannten Satz des Aristoteles: Der Mensch ist ein Gesellschaftstier, der Staat ist älter als der Mensch, in Erörterungen zu verwickeln, schützte uns nicht davor der rettende Umstand, daß nicht der wahre Sachverhalt, sondern daß

überlieferte subjektive Vorstellungen, die man sich über diesen Verhalt der Sache zurechtgelegt hatte, von jeher der zu befruchtende Stoff waren, welcher durch die Bildnerkraft des Menschen Gestaltung erhielt. Nach diesen altüberlieferten Vorstellungen galt aber

der Einzelmensch,

das bewußtvoll sich vom allgemeinen tellurischen Dasein lostrennende Individuum, von jeher als Ausgangspunkt des Menschentums. Wenigstens dient diese Vorstellung allen Traditionen der Baukunst zur Unterlage.

Darauf führt zunächst die merkwürdige Thatsache, daß alle dekorativen Elemente, deren sich die Baukunst bedient, um teils das richtige Verhalten der Teile unter sich in einem Werke zu betonen, teils ihre Trennung und ihr Zusammenwirken zu bezeichnen, teils den Bezug des Werkes zum All, worauf es fußt, und zu seiner Umgebung hervorzuheben, teils endlich den Dienst, den zu erfüllenden Zweck des Ganzen oder eines jeden seiner Teile zu verbildlichen, — daß, sage ich, alle diese Kunstsymbole dem Schmucke des Leibes und einigen damit im nächsten Zusammenhange stehenden Proceduren primitivster Familienindustrie ihren Ursprung verdanken. Sie behielten trotz aller Umwandlungen, welche sie im Laufe der Jahrtausende erlitten, bis auf den heutigen Tag ihre traditionelle Gültigkeit und lassen sich durch nichts grundsätzlich Neues ersetzen.

Das Schmücken ist in der That eine sehr merkwürdige kulturhistorische Erscheinung! Es gehört zu den Privilegien des Menschen und ist vielleicht das älteste, wovon er Gebrauch machte. Kein Tier schmückt sich; die mit fremden Federn stolzierende Krähe ist bekanntlich ein Fabeltier! Es ist der erste und bedeutsamste Schritt zur Kunst; im Schmucke und seiner Gesetzlichkeit ist der vollständige Codex der formalen Aesthetik enthalten.

Im Schmücken sucht sich jenes Streben nach Individualität,

jener separatistische Sinn, der dem Menschen innewohnt und eines der beiden Hauptmomente menschlicher Entwickelung ist, Ausdruck zu verschaffen; denn was ich schmücke, sei es belebt oder leblos, Teil oder Ganzes, dem erteile ich eine eigene Lebensberechtigung; — indem ich es zu einem Mittelpunkte der Beziehungen mache, die zunächst nur ihm gelten, wird es zu einer Person erhoben.

Noch eine andere wichtige Wahrnehmung gehört hierher: daß nämlich der häusliche Herd des wandernden Nomaden mit dem schützenden primitiven Dachgerüst durch alle Zeiten das heilige Symbol der Gesittung blieb, das in dem Altare und der Tempelzelle seine höchste religiöse Weihe fand und behielt. Von dem verborgenen ägyptischen Sekos, dem chaldäisch-assyrischen Pyramidenaufsatz und der jüdischen Stiftshütte durch alle Kulturphasen hindurch bis zur heiligen Kaaba und dem christlichen Tabernakel immer dieselbe Grundform.

Rechnet man zu diesen noch die raumabschließende Umfassung und den herdschützenden Unterbau, so ist mit diesen wenigen naturwüchsigen und gleichsam dem ersten Menschenpaare abgeborgten Motiven alles ausgesprochen, was die Baukunst erfand.

Der Mensch als Gesellschaftsgeschöpf.

Die Baukunst im Dienste der Religion und des Staates.

Der decentralisierende Hang nach Unabhängigkeit und individueller Existenz findet sein Gegengewicht in der centralisierenden Geselligkeit, hervorgerufen oder gefördert durch zwingende äußere Umstände und den Kampf um das Dasein unter Gefahren, denen nur mit vereinten Kräften zu begegnen war. Beide Potenzen, die Centrifugalkraft des Unabhängigkeitssinnes und die entgegengesetzte des Sinnes für Unterordnung, waren nach ältester Vorstellung außer- und nebeneinander thätig, wie denn auch die ältesten großen Kulturcentren in unmittelbarster Nähe der Sitze

unstäter Nomadenvölker emporwuchsen. Man bedurfte dieses Gegensatzes auch für die Kunst.

Vielleicht waren es furchtbare Naturereignisse, welche die zerstreuten Menschengruppen an verschont gebliebenen Stellen zusammenschüttelten; — diese Vorstellung ist z. B. in China herrschend, dessen Geschichte mit den Berichten einer allverheerenden Ueberschwemmung und darauf folgender nie wieder erreichter goldener Zeiten unter der Herrschaft Jaos beginnt. Die gleiche Vorstellung ist auch in der Sage vom Nimrod und dem babylonischen Turmbau enthalten.

Nach einer anderen Vorstellung ist der wimmelnde Menschenschwall vollständig organisiert, etwa ähnlich wie der Ameisenstaat, dem Boden entwachsen, den er bebaut. Auf ihr, auf den unveräußerlichen Rechten des angeborenen Besitzes und der Autochthonie fußt das aristokratisch-priesterliche Regime des neuen Reiches Aegyptens.

Den Gegensatz zu dieser bildet zuletzt diejenige, welcher der Gesellschaft einen kriegerischen Ursprung und dem entsprechende Institutionen zuteilt; welche letztere Vorstellung wohl die richtigste ist, da der Krieg aller gegen alle wohl der natürliche Zustand der Menschen war, worin sie die Vorteile der Disciplin und des vereinten Handelns zuerst erprobten, ehe sie daran dachten, gemeinschaftlich Dämme und Kanäle zu bauen, um der widerstrebenden Mutter Erde ihren Segen abzutrotzen. Ueberreste kriegerischer Institutionen lassen sich daher fast überall erkennen; ihre Spuren sind auch im alten, noch nicht vollständig theokratisierten Reiche Aegyptens und selbst in das neue Reich hinein zu verfolgen. Sklaverei, Leibeigenschaft, Kasteneinteilung, absolutes Königtum sind sichere Spuren ihrer einstigen Herrschaft, wo immer letztere hervortreten.

Deshalb beginnen wir mit den kriegerisch konstituierten Staaten, bei denen das befestigte Lager, die Burg, das Grundmotiv der monumentalen Kunst abgibt. Es dient als Modell

für Tempel, Paläste, Privathäuser, sowie für ganze Städteanlagen. Dieses Motiv war im ganzen asiatischen Altertume vorherrschend und ist dort im Prinzipe wenigstens zum Teil noch jetzt in Gültigkeit.

Am lehrreichsten ist in dieser Beziehung, was die Geschichte und die Monumentenkunde der Landschaft Mesopotamien bietet. Das südliche Mesopotamien (das Land der Chaldäer) war schon der Kultur gewonnen zu einer Zeit, aus welcher sich keine Monumente und keine geschichtlichen Erinnerungen erhielten. Letztere beginnen damit, uns die Bewohner desselben als ein Konglomerat der verschiedensten Menschenrassen und Zungen vorzuführen: Semiten, Arier, Turanier und Kuschiten durcheinander. Also schon damals und lange vorher mußte dieses fruchtbare Gebiet das Ziel vielfacher hintereinander folgender Invasionen gewesen sein. Sie bilden auch den wesentlichsten Inhalt der späteren Geschichte dieses Landes. Die Hochebenen Asiens schicken ihre beutesüchtigen Söhne, die unter dem Banner eines kühnen Führers sich durch die Gewalt in das Erbteil der üppigen Flußniederung setzen und sich deren in Ueppigkeit verkommene Bewohner unterwürfig machen. Der Staat, den sie gründen, hat eine militärisch-kommunistische Basis, eine Feudalverfassung mit dem Herrscher als alleinigem Vertreter des Rechtes und des Eigentums.

Eine Zeitlang entwickelt das neugegründete Regiment gewaltige Kraft — aber der plötzliche Wechsel, das Gemisch ererbter Rohheit und erworbener Ueppigkeit entnervt die Eroberer, die großen Lehensherren machen sich unabhängig, der Staat zerfällt in Stücke und wird endlich, so geschwächt, die Beute eines neuen glücklichen Eroberers.

Bei dieser Gleichförmigkeit der Erscheinungen ist es gestattet, aus den letzten, besser bekannten Phasen der Geschichte des Landes auf das Gesamtgiltige zurückzuschließen.

Nach Xenophon erteilt Cyrus, nachdem er die Provinzen des

Reiches unter seine Vertrauten verteilt hat, letzteren vor ihrer Abreise auf ihre Posten die Instruktion, so viel wie möglich seinem Beispiele in allem zu folgen: zuerst aus den Persern ihres Gefolges sowie aus den Bewohnern der Satrapie ein Korps von Reitern und Wagenführern zu bilden, von den großen Grundbesitzern ihres Bezirkes zu fordern, daß sie sich fleißig an den Thoren des Palastes einfänden, um die Befehle ihrer Lehensherren entgegenzunehmen, daß sie die adeligen Kinder unter ihren Augen erziehen ließen, wie es in des Königs eigenem Palaste geschähe. Die Erwachsenen seien häufig zur Jagd auf die Burg einzuladen. Derjenige von euch, fügt Cyrus hinzu, der im Verhältnis zu seinen Mitteln die meisten Wagen unterhält und die beste und zahlreichste Reiterei besitzt, kann meiner besonderen Gnade versichert sein. Bei euch wie bei mir seien die Ehrenplätze stets von den Würdigsten besetzt, eure Tafel sei reichlich versehen, wie die meine, damit der Glanz des Hauses sich zeige und durch die Einladungen zur Tafel denjenigen, die sich auszeichnen, ein Beweis der Hochachtung zu teil werde. Haltet geschlossene Parks, nährt in denselben wilde Tiere, haltet vor der Mahlzeit mit euren Lehnsleuten gemeinsame Kampfesübungen und duldet nicht, daß man den Pferden Futter gebe, bevor sie gearbeitet haben.

Zuletzt unterweist er sie noch, diejenigen, die von ihnen einen Teil ihres Ansehens entlehnen, aufzufordern, ihrem Beispiele zu folgen, wie er wünsche, daß sie dem seinigen nachkämen.

Diese Instruktion des persischen Staatengründers an seine Untersassen atmet zu große innere Wahrheit, als daß man an ihrer Echtheit zu zweifeln brauchte. Ich berührte sie ausführlicher, weil sie als erstes Beispiel dient, wie der Gesetzgeber zugleich als der Begründer oder wenigstens als der Wiederhersteller und Befestiger eines bestimmten Baustiles auftritt. Hier ist es ein streng discipliniertes Staffelsystem des Hauswesens, wonach letzteres nicht von unten aus dem Einfachen zu dem Zusammen-

gesetzten sich entwickelt, sondern umgekehrt das Kleinste eine Duodez-ausgabe des königlichen Hoflagers ist.

Auch zu diesem königlichen Hoflager gibt Cyrus (nach Xenophon) den Grundplan an, der wohl im wesentlichen mit altüberlieferten asiatischen Lagereinrichtungen übereinstimmt. Des Cyrus Lager bestand aus vier quadratischen Cirkumvallationen. Die mittelste umschloß das eigentliche Hoflager, das in viele Teile zerfiel und außer den Hausdienern und treuesten Waffengefährten auch die königliche Leibgarde enthielt. Die nächste Umgürtung bestand aus den Wagenführern und der Reiterei. Eine dritte diente den leichten Truppen zum Quartiere und die äußerste vierte Umwallung wurde von den Schwerbewaffneten verteidigt.

Wir dürfen diesen Grundplan nur mit einer Elevation kombinieren, wonach sich das Ganze gegen die Mitte zu in Terrassen auftürmt, so haben wir den festen Typus aller chaldäisch-assyrischen Burganlagen, wie sie uns bis jetzt durch alte Autoren und durch neueste Entdeckungen bekannt sind. Ein befestigtes Lager ist vollständig fertig aus der herrschenden Heeresordnung hervorgegangen, es ist weder erweiterungsfähig, noch läßt es eine innere Entwickelung zu: es ist ein Trotzbau, in sich abgeschlossen, die Außenwelt verneinend.

Wenn zwei römische konsularische Heere gemeinsam operierten, so schlug jedes sein besonderes Lager neben dem anderen auf. Dieses Agglutinationsprinzip ist das Wachstumsgesetz aller auf der Grundidee des befestigten Lagers beruhenden Baustile, wie des chaldäo-assyrischen, so auch des persischen, chinesischen und selbst indischen. Es ist der Satzbildung der turanischen Sprachen vergleichbar und vielleicht eine turanisch-mongolische Erfindung.

Ein anderes Prinzip der Befestigungskunst ist das Anlehnen an eine dominierende Position, die als Schlüssel des ganzen Verteidigungssystemes die stufenweise Beherrschung der Außenwerke durch die inneren vervollständigt. Bei den Chaldäern und Assyriern war dieser höchste Stützpunkt ein Menschenwerk, der himmel-

ansteigende Terrassenturm, zugleich Grabmal des vergötterten Ahnherrn der Dynastie und Tempelträger. An ihn lehnt sich die hohe, wiederum künstlich aus Lehmziegeln konstruierte Burgterrasse an, auf deren Absätzen die gleichfalls terrassenartig gebauten Einzelnpaläste, locker oder gar nicht verbunden, wie Austern auf einer Felsenbank, unregelmäßig genistet sind.

Eine solche kollektive höhere Einheit durchsetzt dann als eine in sich abgeschlossene Citadelle bastionartig die äußerste, das ganze Burggebiet umschließende Wallmauer.

Neben diesem mächtigen Verteidigungsapparate mußte auch das zu Schützende seine architektonischen Vertreter haben. Zunächst als höchstes Palladium die schon erwähnte hochgipfelnde Tempelzelle oben auf dem Stufenturm, dann eine Menge von fürstlichen Diäten und Wohnpavillons, halbversteckt und zerstreut liegend zwischen den schattigen Gärten und auf den baumbepflanzten Stufenabsätzen der Paläste. Zuletzt in dem äußersten Burggebiete Wohnungen für Lehnsmänner und Hörige, Karawanserais für Fremde, Bazars für den Verkehr und auf weiten Feldern die Zeltlager tributbringender und handelsgeschäftiger Beduinen, auf welches bunte Gewirre die zinnengekrönte Terrassenburg, in hellleuchtenden Farbenschmuck gekleidet, herrschend herabblickt.

Aus solchen für sich allein schon eine ansehnliche Stadt darstellenden Elementen wurden nun durch den Machtspruch eines Herrschers plötzlich Residenzen geschaffen; so entstanden Ninive, Babylon und Borsippa, deren ungeheure Ausdehnung und von den Alten gepriesene unerhörte Pracht auf diese Weise erklärlich werden. Sie bilden dann in ihrer Gesamtheit eine höchste Potenzierung des gleichen Prinzips der stufenweisen Beherrschung, die königliche Burg und deren alles überragender Belustempel werden für das Ganze, was für den einzelnen Dynastenhof dessen höchster Terrassengipfel ist.

Das System hatte sich überlebt, der Belustempel war be-

reits zu einem bloßen Symbole zusammengeschrumpft, als es durch die persische Eroberung einen neuen Impuls, aber zugleich eine ganz neue Richtung erhielt. Gewisse Grundzüge desselben fanden verschärften Ausdruck, der vornehmste dagegen wurde durch metaphorische Anwendung bewußtvollerweise als das Sinnbild eines zwischen der gestürzten alten Ordnung und der neuen persischen bestehenden Gegensatzes erhoben.

Das erstere erkennt man unter anderem an der nüchternen Klarheit, womit in Persepolis einerseits die Sonderung, andererseits das subordinierte Verhalten der das Gesamte der Palastanlage bildenden Gebäudeeinheiten zu einander durchgeführt sind! Alle der Grundform nach gleich quadratische Säulenhallen mit umgebendem Vorwerk, von der einfachsten und kleinsten viersäuligen bis zur größten hundertsäuligen durch alle Quadratzahlen hindurch sich steigernd.

Das zweite wichtigere der oben berührten Momente ist der Ersatz des künstlichen Stützpunktes des chaldäisch-assyrischen Trotzbaues durch einen naturwüchsigen! Der pyramidalisch zugespitzte Ausläufer des Berges Rachmed, an den sich die berühmte Perserburg stützt, enthält offenbar einen bewußten Hinweis auf den babylonischen Terrassenturm. Aber dieser Hinweis sagt: Nicht himmeltrotzende Nimrodssöhne sind wir Achämeniden, sondern fromme Diener des Ormuzd, unter dessen schützendem Feueraltare hoch oben wir uns allein stark fühlen.

Daß das Anlehnen an eine beherrschende Naturumgebung und gleichsam das Aufgehen in dieselbe, welches den Perserbau kennzeichnet, und ihn in seiner lichteren Erscheinung dem massenhaft geschlossenen Chaldäerbau gegenüber erklärt (was durchzuführen der Zeit wegen hier nicht gestattet ist), aus einem bestimmten Kulturgedanken hervorging und kein einfach selbstverständliches Resultat der Verlegung der Residenzen aus der Ebene in gebirgige Länder ist, beweist die alte, gleichfalls in bergiger Gegend gelegene Mederstadt Ecbatana, die nach zuverlässigen

Nachrichten genau nach chaldäischem Vorbilde erbaut war. Auch für Ninives Lage stand die Wahl der ganz nahen Bergabhänge offen.

Der neue Gedanke*) kam übrigens erst unter Darius' Herrschaft zur Geltung, — Beweis das mit ziemlicher Gewißheit identifizierte Grabmal des Cyrus, ein kleines Modell des babylonischen Ninusgrabes und das absolute Gegenteil der Felsengräber der Achämeniden.

Dieses Beispiel zeugt von dem sprungweisen und gegensätzlichen Verfahren, das der kleine Nachschöpfer, der Mensch, bei seinem Kunstschöpfungswerke befolgt, und gibt der früher erwähnten Uebergangstheorie, angewandt auf Baustile, Unrecht. Es bestätigt zugleich die Behauptung, daß neue Baustile stets aus neuen, durch einzelne organisatorische Köpfe getragene Kulturgedanken hervorgingen.

Werfen wir noch einige rasche Blicke auf die beiden großen ostasiatischen Kulturstöcke, China und Indien, beides Gegensätze und doch verwandt in der Gemeinschaft ihrer ursprünglich kriegerischen Verfassung.

China erstarrte unter dem Einflusse einer früh thätigen und mit kurzen Unterbrechungen stets bis zum heutigen Tage ihre Macht behauptenden Beamtenbureaukratie. Ihre Politik ist die absolute Erhaltung des Status quo, nämlich die Erhaltung des nach ihrer Ansicht idealen Standpunktes der Kultur, auf welchem sich das chinesische Reich schon im dritten Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung unter der Herrscherdynastie der Jaos befand.

So wurde denn auch durch sie der Palast des Yu, des letzten

---

*) Er war eigentlich nicht ganz neu, sondern schon früher gedacht und in ganz ähnlichem Sinne verwertet worden. Der mächtige pyramidalisch sich auftürmende Gräberberg westlich von Theben in Aegypten steht zu den künstlichen Pyramiden der Könige des alten Reiches in Unterägypten in gleichem Bezuge, wie der im Texte bezeichnete zwischen dem Nachmed und dem Baalsturme. Anmerk. d. Verf.

und größten Kaisers dieser Dynastie, zum Typus der chinesischen Baukunst erhoben. Ein Vorhof als Marktplatz mit dem Gerichtssaale und der öffentlichen Wage, ein zweiter Hof rückwärts des ersten, abschließend mit einer Rasenerhöhung, worauf die bescheidene Privatresidenz des Kaisers stand. Ein leichtes, von Pfählen getragenes Dachgerüst, mit einem Dache aus Stroh und Erde; das Wetter hatte es mit Gras und Moos bedeckt, die Zeit es unter seiner eigenen Last gebeugt. Dies der angebliche Ursprung der geschweiften grünglasierten Dächer Chinas. So ward der Baustil dieses Landes fixiert, wie noch die Säule bloßer Baumstamm, das Dach ein Strohdach war, die Wand aus geflochtenem Bambus bestand, ein erhöhter Rasenaufwurf mit Rampe die Stelle einer gemauerten Terrasse mit Prachttreppe vertrat.

Unter solchen Verhältnissen konnte eine monumentale Entwickelung dieses Stils niemals stattfinden; dafür schließt er große Prachtentfaltung nicht aus und bietet er große Mannigfaltigkeit in den Kombinationen, in welchen die wenigen Elemente, über die er verfügt, freilich nur rein äußerlich, zusammentreten. Auch hier also politischer und gesetzgeberischer Einfluß maßgebend für die Baukunst — von schrittweiser organischer Entwickelung keine Spur.

Im übrigen große Wurzelverwandtschaft mit den monumentalen Baustilen Westasiens: Umwallungen, Terrassen, isolierte Gebäudeeinheiten auf letzteren, nur symmetrischer und systematischer geordnet. Auch der Grabmalstempel als letzter Stützpunkt des Hoflagers fehlt nicht (z. B. an dem kaiserlichen Palaste zu Peking).

Als sehr merkwürdig sei noch erwähnt, daß das ganze chinesische Reich eine festungsartige Einteilung erhielt. Sie rührt schon vom alten Kaiser Yu her, der das ganze Reich in fünf konzentrische Bezirke teilte. Das innerste Quadrat war des Kaisers Hausbesitz, der äußerste Kranz der Aufenthalt der Geächteten. Dazwischen die Bezirke der Sträflinge, der Vasallen und der

Domänen. Dieselbe Figur ist noch jetzt das ideographische Zeichen für das Reich der Mitte, und unter gleicher Bedeutung findet es sich auf babylonischen Keilinschriften.

Ich kann China nicht verlassen, ohne vorher des gewaltthätigsten aller Stilreformatoren, den die Geschichte aufzuweisen hat, Erwähnung zu thun. Um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. wurde das in viele Vasallenkönigtümer zerfallene Reich durch einen jungen Helden aus dem Hause der Tschin, dem Napoleon der Chinesen, Tschin-Tschi-Huan-Ti, wiederhergestellt und um das ganze südliche China bis an die Grenzen Tibets und Cochinchinas durch Annexion erweitert. Nach der Vernichtung der Feudalreiche beginnt er das ungeheure Werk der gänzlichen Umgestaltung der Gesetze, der Verwaltung und selbst der Sitten der Chinesen. Er vernichtet mit unerhörter Grausamkeit die Sekte der Gelehrten und mit ihnen alle alten Gesetzbücher und Annalen des Reichs. Gigantische Bauunternehmungen sollen seine durch so viele Neuerungen erbitterten Unterthanen beschäftigen. Unfern seiner Residenzstadt befand sich am Ufer eines Flusses ein wüster Hügel, der seinen Zwecken entsprach. Er ließ alle Paläste der vernichteten Vasallenkönige genau ausmessen und zeichnen, dann alles Kostbare, welches sie enthielten, mit Einschluß der Witwen und Sklavinnen der gestürzten und hingerichteten Nebenbuhler nach seiner Hauptstadt schaffen und auf jener Hügelreihe nach den gemachten Plänen einen ungeheuren Palast aufführen, dessen Elemente die treuen Nachbildungen aller zerstörten Königsschlösser waren. Ihre ehemaligen schönen Besitzerinnen und alle Kostbarkeiten fanden dort wieder ihren Platz. Diese Bauwerke, deren Mannigfaltigkeit durch Kunst in einen schönen Einklang gebracht war, nahmen einen unermeßlichen Platz ein. Ein Säulenportikus, ein den Chinesen vorher ganz unbekanntes Motiv, umfaßte sie alle, verband sie miteinander und bildete in zwei Etagen eine prachtvolle Galerie, wo man in allen Jahreszeiten geschützt war. Diesen an sich schon ungeheuren Bauunternehmungen fügte er

in der Folge noch andere hinzu, die für Ergüsse des höchsten Despotenwahnsinns gelten müßten, wäre man nicht gezwungen, in allem, was dieser Kaiser und sein Minister Li-thse sagten und unternahmen, die kälteste Berechnung und einen hohen politischen Verstand zu bewundern.

Er machte, wie später Nero, seine Hauptstadt dem Erdboden gleich. Der Plan der neuen Stadt war eine Nachahmung des Sternenhimmels. Jeder Fixstern wurde durch einen Palast bezeichnet. Jeder Große und Würdenträger des Reichs mußte an vorgeschriebener Stelle bauen und dabei die größte Pracht entwickeln. 900 Paläste und dazwischen verteilt Wohnungen für 70,000 Familien, die aus dem Lande ausgehoben und nach der Residenz versetzt wurden. Sein eigener Palast verdunkelte natürlich alles Uebrige und stand durch bedeckte Hallen mit jenem vorhin beschriebenen großen Harem in Verbindung.

Das größte und vielleicht wahnsinnigste seiner Werke ist die chinesische Mauer, die sich durch eine Strecke von 500 bis 600 Lieues fortzieht.

Selbst dieser Titane rüttelte vergeblich an dem Zauberkreise, in welchen seit fünf Jahrtausenden China gebannt ist; mit ihm ging sein kühner Geist zu den Schatten — die alten Gebrauchsvorschriften und Urkunden der Antiquare wurden aus ihren Verstecken wieder hervorgeholt, — sie behaupten noch heute ihr fast ungeschmälertes Ansehen.

Was Indien betrifft, so sehen wir dort eine Baukunst, deren Stil so recht urwüchsig scheint, als Resultat der naturtrunkenen, zügellos phantastischen, zugleich zum Aufgeben des eigenen Ichs und zum Aufgehen in die Gesamtheit geneigt machenden Sinnes- und Geistesrichtung des Hindustammes. Allerdings entspricht er ihr vollkommen, und doch ist er das kaltberechnete Werk von Meistern in der Staatskunst, mit welchen verglichen selbst Macchiavelli als sentimentaler Gefühlspolitiker erscheint.

Auf zwei Wegen entgegengesetzter Richtung konnte hier die

Feststellung und Erhaltung einer staatlichen Existenz erstrebt werden, gegenüber den mächtigen Potenzen einer entnervenden Landesbeschaffenheit und jener dem Hindustamme eigentümlichen Geistes- und Sinnesrichtung.

Den einen Weg befolgt die Buddhalehre; sie bekämpft jene Potenzen als absolut schädliche Mächte, verwirft die Autorität der Vedas oder heiligen Bücher der Brahminen und eröffnet allen Menschen ohne Unterschied der Kasten und Rassen den Zugang zur wahren Erkenntnis. Sie leugnet die Ueberlegenheit der Brahminen und der übrigen bevorzugten Kasten und vertritt das Prinzip der Freiheit und individuellen Daseinsberechtigung. Ihr architektonischer Ausdruck ist ein Stil, der sich durch seine Nüchternheit von dem überschwenglichen Baustile der Brahmadiener unterscheidet. Der Buddhismus hat wie das Christentum eine kosmopolitische Tendenz, verbreitete sich auch über ganz Ostasien, konnte sich aber unter dem berauschenden Himmel Indiens auf die Dauer nicht halten.

Die Brahminen schlugen den entgegengesetzten Weg ein, indem sie jene an sich unbesiegbaren Potenzen in Dämme einzufassen und ihnen bestimmte Richtungen zu geben trachteten, worauf sie teils abgeleitet und unschädlich gemacht, teils sogar zu mächtigen Triebkräften ihres Staatsmechanismus umgesetzt wurden. Sie förderten z. B. im Volke das Bewußtsein der Nichtigkeit des Selbst dem allgemeinen Naturleben gegenüber, statt ihm entgegenzuwirken, und verschmähten den bei anderen Staaten so mächtig wirkenden Hebel des persönlichen Ehrgeizes. Der monumentale Ausdruck für das von ihnen befolgte Staatsprinzip sind jene Tempel, Pagoden, Klöster und Pilgerherbergen, teils in Stein konstruiert, teils aus dem Felsen herausgehauen, teils in den Schoß der Erde versenkt, mit ihrer wuchernd-pflanzenhaft verworrenen Ausstattung; der Dienst, den sie thun, ist nur der Anhalt und sozusagen der Vorwand zu letzterer! Werke ganzer Myriaden von Büßern und Mönchen, in Stein verewigte

Selbstkasteiung und zugleich Kasteiung des Steins. Und diese an ihnen sichtbare sinnverwirrende Formenfülle, die scheinbar jedes Gesetz verschmäht, sie ist in den heiligen Büchern der Silpa Sastra, dem göttlichen braminischen Baugesetzbuche, bis in das Allereinzelnste vorgeschrieben und auf Regeln gebracht. Also jene staunenerregenden Schöpfungen, in denen der Selbstpeinigungsfanatismus des Hinduvolkes, der sonst steril geblieben wäre, sich großartig produktiv bewährte, wieder Triumphalmonumente staatsmännischer Weisheit!

Auch in Aegypten war wahrscheinlich einmal in vorgeschichtlicher Zeit die Gesellschaft kriegerisch konstituiert und entsprach diesem Zustande die älteste Architektur des Landes. Wenigstens scheinen die den Terrassentürmen Asiens sehr nahe verwandten Pyramiden und andere Wahrnehmungen an der Kunst und der Verfassung des alten Reiches darauf hinzudeuten.

Aber lange Sicherheit gegen äußere Angriffe mochte hier der Gesellschaft Zeit gelassen haben, sich dem Boden anzupassen und gleichsam in ihm Wurzeln zu schlagen. Die Vorstellung der Autochthonie des ägyptischen Volkes setzte sich fest und wurde zur Grundlage des Herrschsystemes einer Landesaristokratie, die unter theokratisch vorherrschaftlichen Formen durch Jahrtausende die Geschicke Aegyptens leitete.

Das Haus des erbgesessenen Eigentümers wächst mit seinem Besitze und entwickelt sich langsam, wie aus einem Keime heraus. Das Große ist eine Erweiterung und Vervollständigung des Kleinen und nicht umgekehrt letzteres eine Reduktion des ersteren, wie wir gesehen haben, daß es in Asien der Fall war.

Dieser Gegensatz symbolisiert sich in dem ägyptischen Tempelpalast des neuen Reichs (denn jene großen Nationaldenkmäler Thebens waren beides, Tempel und Königspaläste), der in seiner Wesenheit erst durch die Vergleichung mit dem asiatischen Trotzbaue klar hervortritt.

Die größten Nationaldenkmäler Thebens, die berühmten

Tempel zu Karnak und Luxor, sowie die an der westlichen Seite des Nils daselbst gelegene Reihe von Palasttempeln, sie sind von den allerkleinsten noch erhaltenen Sanktuarien nur durch die Vervielfältigung und Erweiterung ihrer Vorwerke, sowie durch entsprechende Vermehrung der bedeckten Teile der inneren Hofräume unterschieden. Der wesentlichste Teil, der eigentliche Inhalt des Ganzen, nämlich die Tempelcella, verändert sich weder an Größe noch Form, aber wird immer mehr und mehr verhüllt und übertönt durch die stets sich mehrenden und in ihren Verhältnissen wachsenden Außenwerke. Kein Anlehnen an einen beherrschenden Stützpunkt, wie in Chaldäa, sondern umgekehrt der Schwerpunkt des Ganzen stets in dem äußersten Vorwerk, das alles andere durch seine Masse dominiert — ohne jedoch einen definitiven Abschluß zu geben; die fortschreitende Steigerung in den Verhältnissen gleichartiger Glieder des Baues von hinten nach vorne fordert vielmehr die Phantasie auf, diese Progression ins Unbestimmte hinaus fortzusetzen. Meilenlange Sphinxalleen, unterbrochen durch freistehende Pylonen, deuten den Weg der Gebietserweiterung an.

Also auch hierin das Gegenteil des in sich abgeschlossenen ein- für allemal fertigen Chaldäerwerkes.

Allerdings sind verschiedene der noch vorhandenen Tempel wirklich gleichsam naturwüchsig durch allmähliche Erweiterung entstanden, aber das Motiv wurde frühzeitig in seiner symbolischen Bedeutung erfaßt und durch die Kunst bewußtvoll fixiert — denn schon zum Teil sehr alte Monumente sind offenbar nach diesem Kanon planmäßig und sozusagen aus einem Gusse geschaffen — die späteren alle!

So scheinen diese einfach gegliederten Massen wie die Sandsteinbänke, welche das Nilthal einschließen und durchsetzen, dem Boden entwachsen. Alles an dem Werke weist auf einen unsichtbaren Kern, auf eine Art Bienenkönigin hin, deren Wirken sich nur mittelbar in dem Wachsen der Anzahl der Gläubigen

und Pilger, in dem Hinzutreten stets größerer und erhabenerer Raumabschlüsse bekundet und weit mehr die Verherrlichung der mächtigen Priester als die des von letzteren geschaffenen und gepflogenen Gottes ist. Die Hierarchie ist in ihm verbildlicht. Nicht das Haus des Gottes, sondern sein Kultapparatus bildet das Wesentliche und Sichtbare der pharaonischen Tempelanlage.

Für ewige Dauer angelegt hat sich diese Staatsform wirklich Jahrtausende hindurch behauptet, bis auch ihr die letzte Stunde schlug. Schon früh wurde an ihr gerüttelt, als gegen das Ende der 18. Dynastie ein König Amenhotep IV. an die Stelle des alten Polytheismus den Kultus der Sonne einzusetzen bemüht war. Viel später (im 7. Jahrhundert v. Chr.) wurde das alte theokratische Königtum durch eine Bundesverfassung verdrängt, die in dem berühmten Labyrinth ihren merkwürdigen architektonischen Ausdruck fand; ein dem vorher erwähnten Reichspalaste des kaiserlichen Reformators von China verwandtes Werk. Um drei Seiten eines quadratischen kolossalen Säulenhofes geordnet zwölf*) Bundespaläste, ein jeder mit seinem Zubehör an Pylonen, Vorhöfen, hypostylen Hallen und sonstigen Räumen — alles wieder mit einem äußeren Peribolos umschlossen und vereinigt. Die vierte Seite des Hofes füllte eine aus früherer Zeit herrührende Pyramide aus. Hier tritt also ein mehr asiatischer Centralisationsgedanke und das Anlehnen an ein Monument, das an frühere Kulturzustände erinnert, hervor! Gewiß nicht zufällig oder absichtslos von Seiten der Begründer der Dodekarchie.

Aber auch diese Unterbrechung des alten priesterlichen Regime war von kurzer Dauer. Letzteres erhielt sich selbst unter persischer, griechischer und römischer Fremdherrschaft bis in die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeit.

---

*) Ueber die Anzahl derselben stimmen die alten Autoren nicht überein. Anmerk. d. Verf.

Das Menschtum, die freie Kunst.

Alle bisher aufgeführten Beispiele zeigen uns die Künste im Dienste der Gesellschaft oder derer, welche die Geschicke derselben lenkten, also als unfreie Künste. Ihre Emancipation konnte nur das Ergebnis einer glücklichen Rückwirkung des erwachten Selbstgefühles gegen das Gefühl des unterwürfigen Aufgehens in die Gesamtheit unter vorherrschaftlicher Bevormundung sein.

Auch für diesen Befreiungsgedanken erfand die antike Kunst das ihm entsprechende architektonische Symbolum. Im chaldäischen Belustempel wie im pharaonischen Wallfahrtstempel ist ein geistiger höchster Beziehungsmittelpunkt enthalten, aber dort wird er beherrscht vom mächtigen Unterbaue, hier hinter endlosem Vorwerk versteckt. — Das freie, selbst Priester und Monarch gewordene griechische Volk sucht sein Symbolum in der sichtbaren Unterwerfung beider unter die Autorität des Tempels, in dem peripterischen Säulenhaus, das von mäßigem Stufenbau herab den geheiligten Altarbezirk, dessen umschließende Mauern und Propyläen in eigener hoher und herrlicher Prachtentfaltung überragt und beherrscht.

Der Unterbau, die umgebenden Stoen und sonstigen Vorwerke sind nur noch das Vorbereitende und Tragende, sozusagen der Hofstaat des Gottes!

Nicht mehr halten ihn kluge Priester in verborgenem Käfig gefangen, nicht mehr dient er despotischem Uebermute hoch in den Wolken als Sinn- und Drohbild eigener Macht — er dient niemandem, ist sich selbst Zweck, ein Vertreter der eigenen Vollkommenheit und des in ihm vergötterten griechischen Menschentums! So sehr die Geschichte der Entwickelung des hellenischen Peripteros aus seinem vorhellenischen unscheinbaren Kerne (der auf Bergspitzen errichteten einfachen Tempelcella) in Dunkel gehüllt ist, so wenig zweifle ich daran, daß er zwar nicht in

seinen Grundformen und Elementen, aber sicher in seiner neuen kulturgeschichtlichen Bedeutung und ihr gemäßen Entfaltung die bewußte Conception derselben organisatorischen Geister ist, welche auch berufen waren, die hellenischen Städteverfassungen zu ordnen und ihre Gesetze festzustellen.

In dem griechischen Säulenhaus hatte die Baukunst das in sich Vollkommenste geschaffen, aber noch nicht ihr höchstes Ziel erreicht.

Schon Phidias erkannte dies, als für *seinen* olympischen Zeus dessen Tempelhaus zu eng wurde und Pallas Athene aus ihrem gestickten Tabernakel heraus hochragend mitten auf dem Burghofe Platz faßte.

Ein neuer Impuls kommt aus Kleinasien herüber und bekundet sich schon bald nachher durch Anlage ganzer Städte und Städteteile nach einem bestimmten, auf Gesamtwirkung berechneten Plane. Der Sinn für kolossale weiträumige Bauanlagen gewinnt Ueberhand, dem aber der säulengetragene gerade Sturz, der an bestimmte, nicht überschreitbare Spannungsweiten gebunden ist, seine Dienste versagt. — Der langsam sich vorbereitende Umschwung wird erst durch den macedonischen Eroberer Asiens zur That. Ihm schwebt die Idee einer asiatisch-afrikanisch-europäischen Universalmonarchie vor der gewaltigen Seele, und er beeilt sich, ihr mit Beihilfe seines kühnen Architekten Dinokrates (oder Dinochares, wie er auch genannt wird) monumentalen Ausdruck zu geben. Er gründet Alexandrien, und hier entstehen jene großartigen Monumente, von denen zwar nichts mehr übrig ist, deren Größe, Neuheit und Pracht aber in der Geschichte fortleben. Letztere bezeugt auch ausdrücklich, daß bei der Ueberdeckung ihrer weiten Räume das Gewölbe und vornehmlich die Kuppel in ausgedehntester Weise in Anwendung kamen.

Einige Jahrhunderte nach Alexander traten die Römer in die Erbschaft seiner Weltherrschaftsidee, und entlehnten sie von ihm auch jene gewaltige Raumeskunst, die etwa zu der Archi-

tektur der Griechen sich verhalten würde wie symphonisches Instrumentalkonzert zum lyrabegleiteten Hymnus, wäre sie in gleichem Grade wie diese in sich vollendet und hätte sie sich wie diese aus dem dienenden Verhältnisse zu Bedürfnis, Staat und Kult zu freier selbstzwecklicher Idealität emancipieren können. Hierin liegt ihre Zukunft und die Zukunft der Baukunst überhaupt.

Der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Weltherrschaftsgedanke in Stein ausgedrückt, hat bei unseren Kunstgelehrten keine sonderliche Gnade gefunden, obschon er, wie gesagt, die kosmopolitische Zukunftsarchitektur enthält. Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenigen Worten zu definieren. Er repräsentiert die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in die Gesamtheit.

Er ordnet viele Raumesindividuen der verschiedensten Größe und Rangabstufung um einen größten Centralraum herum, nach einem Prinzipe der Koordination und Subordination, wonach sich alles einander hält und stützt, jedes Einzelne zum Ganzen notwendig ist, ohne daß letzteres aufhört, sich sowohl äußerlich wie innerlich als Individuum kundzugeben, das seine eigenen ihm angepaßten Organe und Glieder hat, allenfalls auch für sich bestehen könnte, wenigstens seine materielle Stützbedürftigkeit nicht kundgibt.

Dieser mächtige alexandrinisch-römische Baustil sollte sich wieder mit dem Verfalle des römischen Reiches in seine Elemente auflösen, worunter hier zwei als die bedeutsamsten hervorzuheben sind, nämlich die ursprünglich ägyptische Basilika und der asiatische Centralbau. Die Basilika wurde die Grundform der abendländischen Priesterkirche, die in dem gotischen Dome ihren letzten folgerichtigsten Ausdruck fand. Was ist aber dieser seinem Wesen nach anderes als ein ägyptischer Wallfahrtstempel? Die Ekklesia hat den Tempel verschlungen, die Kirche,

d. h. der Klerus, ist des Gottes Herr geworden. Jener Klerus wußte was er that, indem er diese allerdings ererbte Grundform der Kirche immer mehr in seinem theokratisch-scholastischen Sinne entwickelte und ausbildete.

Eine andere Idee schwebte Konstantin dem Großen vor dem Sinne, als er mit dem äußeren Christentume für seine neu gegründete Hauptstadt Byzanz nicht auch zugleich die weströmische Basilika adoptirte, sondern seinem Christengotte in dem hohen Atrium testudinatum seines Palastes einen Altar errichtete. Es sollte das Vorbild aller byzantinischen Dome werden. So war der kaiserliche Gedanke, der allein ihn zur Annahme der neuen Lehre bewog, architektonisch verkörpert: Christus war in das neue Kaiserhaus als Hausgott der irdischen Majestät eingezogen. Freilich sollte erst Justinian diesen Gedanken in der Sta. Sophia vollständig verkörpern. Was ist sie anderes als ein christlicher Baalstempel? Kein Anthemius von Tralles, kein Isidor von Milet hätte sie erfunden, wenn nicht vorher eine neue welthistorische Idee sich Bahn brach, wovon sie nur der bauliche Ausdruck wurde.

Derselbe oder ein ganz verwandter Gedanke liegt auch der St. Peters-Kuppel zu Grunde, dem die altehrwürdige Basilika des Apostelfürsten Platz machen mußte. Sie ist das Werk jener Reihe von Päpsten, denen die absolute Herrschaft über die Hierarchie des Klerus, verbunden mit der weltlichen Oberhoheit, als Ideal des Papsttums vorschwebte. Michel Angelo, ihm, der sich nichts aus Papst, Klerus und Reich machte, war diese Aufgabe nur Mittel zum Zwecke. Er wollte aus dem Dome ein emancipiertes ideales Werk schaffen; aber seine nächsten Nachfolger verpfuschten dasselbe, indem sie letzterem eine barocke Basilika vorschoben, auch hierin nicht eigener Erfindung folgend, sondern im Dienste der mittlerweile eingetretenen Jesuitenherrschaft. Es entwickelt sich jene prunkvoll überladene, opulente, aber zugleich ideenleere Theatiner- und Jesuitenarchitektur —

wohl berechnet, um durch gedankenloses Schwelgen in weiten Räumen, bunten Formen und Pracht die Sinne der Menge gefangen zu halten.

Dieselben Jesuiten sind es, im Frack und in der Soutane, die heutzutage die ecclesia militans des neunzehnten Jahrhunderts wieder mit gotischem Konstruktionsgerüste panzern, daraus einen Monitor machen, um den alten niemals endenden Kampf gegen den Fortschritt des Geistes und der Wissenschaft mit zeitgemäßer Ausrüstung von neuem aufzunehmen. Sie appellierten diesmal nicht mehr an die naive Sinnlichkeit, sondern an den überwiegend technischen Materialismus der Menge.

Gestattete es die Zeit, so würde ich noch Ludwigs XIV. als eines merkwürdigen, nicht zufälligen, sondern bewußten Stilbegründers erwähnen.

Er monumentalisierte das freche Wort: L'etat c'est moi, den Staatsgedanken Richelieus, darin bestehend, den Rest der Unabhängigkeit eines dem Absolutismus durch seine Opposition lästigen Dynastenadels zu brechen und ihn durch den entnervenden Hofdienst zu der festesten Stütze des Thrones umzuzähmen. Versailles war der höchste architektonische Ausdruck dafür, und in dessen Gefolge jene Chateaux und Pariser Hotels, die noch jetzt auf die äußeren Formen der hohen Gesellschaft bestimmend einwirken.

Der Adel rächte sich furchtbar und zog die Dynastie mit in das Verderben. Das Après nous le Déluge wurde nun während der Régence und unter Ludwig XV. in den Rokokostil übersetzt.

So sind wir denn, hochverehrte Anwesende, an das Ende unserer höchst summarischen Rundschau des stilgeschichtlichen Gebietes gelangt, und möchten nun gerne dieselbe mit einem gewiß von Ihnen erwarteten Nachweis der praktischen Anwendbarkeit unserer Lukubrationen für die Beurteilung moderner Kunstzustände beschließen, wobei wir aber aus verschiedenen triftigen Gründen in nicht geringe Verlegenheit geraten.

Doch wagen wir es, dieselben zu der Kritik eines einzigen besonderen Falles, der das große Ereignis des Tages für die Architektenwelt ist, herbeizuziehen. Wir meinen den bevorstehenden Bau eines protestantischen St. Peters-Domes im gotischen Stile zu Berlin. Eine Predigtkirche, deren innerer Maßstab der enge Bereich der Stimme eines einzigen Menschen sein muß, aufgebläht zu einer Kuppel von 120 Fuß Durchmesser und 250 Fuß Höhe. Die asiatisch-römische dreifach gekrönte Mitra umgesetzt in eine kolossale mittelalterliche Pickelhaube. Jene letzte Inkarnation des in dem chaldäischen Trotzbau enthaltenen Gedankens, der selbständige, in sich abgeschlossene Rundbau, dieses echte Symbolum des Absoluten, dieses Weltei im Abbilde — aufgelöst in seine struktiven Bestandteile, in Gurtbögen und Gewölbschilde, gestützt und gehalten durch Strebepfeiler und Strebebögen, mit zackigen Spitztürmchen umringt und begipfelt! — solcherweise durch gotische Scholastik in das Gegenteil dessen umgewandelt, was ihre uralt traditionelle Bedeutung ist, nämlich umgewandelt in ein kolossales Sinnbild der krückenbedürftigen Selbständigkeit, also der Unselbständigkeit! — Bieten uns da nicht *wirklich* unsere vorausgeschickten Stilbetrachtungen einigen Anhalt zur richtigen Beurteilung und Würdigung dessen, was vorgeht?*) Wenn Graf Bismarck sich um das Baudepartement bekümmerte, wir glauben, er würde lieber zu *seinem* Ideal eines Nationalmonumentes sich an den vorhin erwähnten großartigen Bauunternehmungen des kaiserlichen Fürstendepossedierers Tschin-Tschi-Huan-Ti inspirieren oder dazu den labyrinthischen Bundespalast der ägyptischen Dodekarchie zum Vorbild nehmen, als beim heiligen Petrus deshalb anfragen.

Noch eine Nutzanwendung der Fabel, wenn es beliebt! —

*) Dieser Plan einer gotisch-protestantischen Metropolitankirche in Berlin ist glücklicherweise gescheitert. — Dank dem Könige und dem erlauchten königlichen Hause, deren erleuchteter Sinn davon nichts wissen will. Anmerk. d. Verf.

Man ist gegen uns Architekten mit dem Vorwurfe der Armut an Erfindung zu hart, da sich nirgend eine neue welthistorische, mit Kraft und Bewußtsein verfolgte Idee kundgibt. Wir sind überzeugt, daß sich schon dieser oder jener unter unseren jüngeren Kollegen befähigt zeigen würde, einer solchen Idee, wo sie sich wirklich Bahn bräche, das geeignete architektonische Kleid zu verleihen.

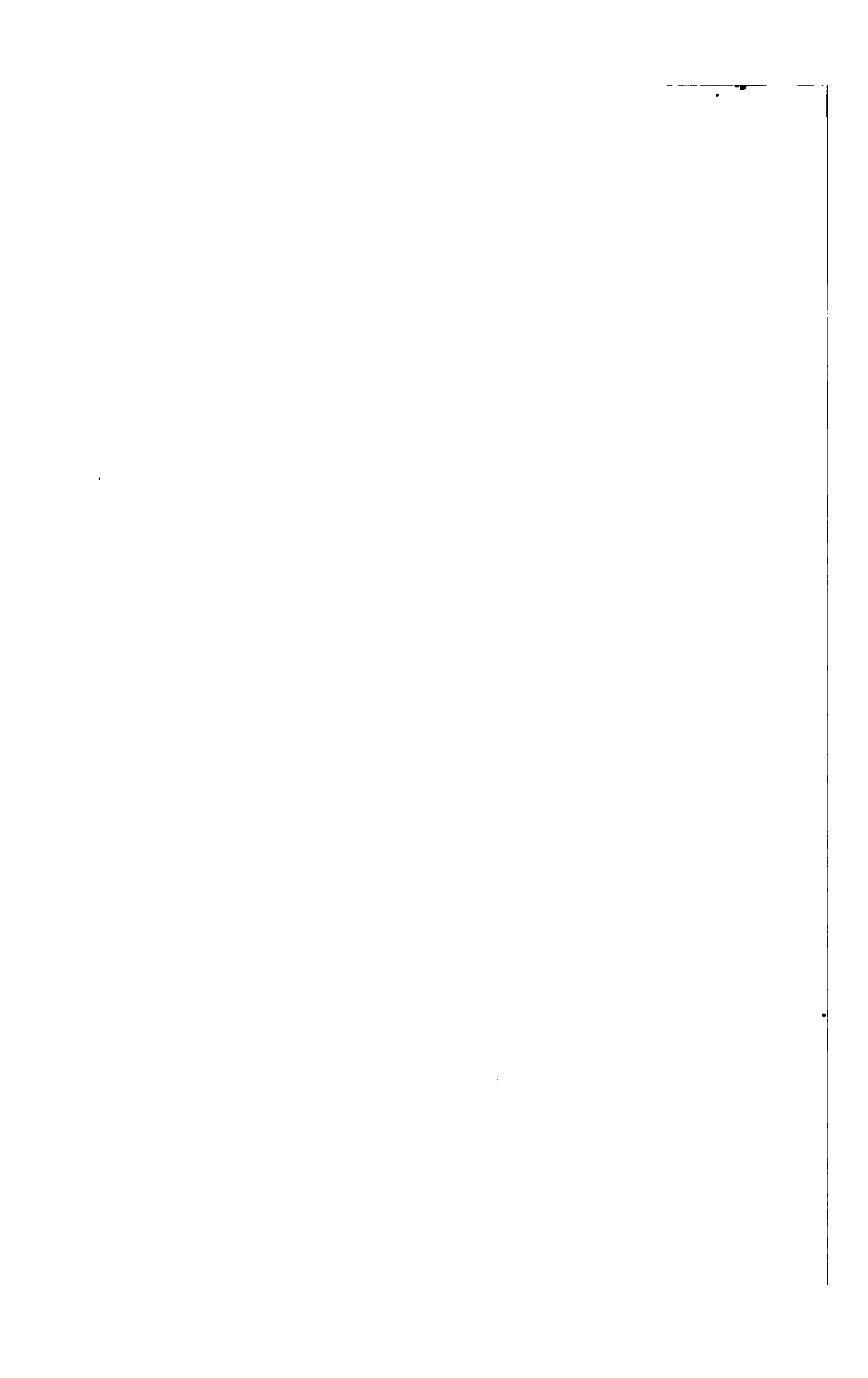
Bis es dahin kommt, muß man sich, so gut es gehen will, in das Alte hinein schicken.

Bevor ich diesen letzten in der Reihe des diesjährigen Cyklus von akademischen Vorträgen schließe, habe ich noch einen ehrenden Auftrag zu erfüllen, Ihnen nämlich, hochverehrteste Anwesende, im Namen aller meiner Herren Kollegen vom Dozentenverein für die Frequenz und den lebhaften Anteil, womit Sie unsere Mitteilungen entgegennahmen und beehrten, unseren ergebenen und aufrichtigen Dank auszusprechen.

Auf ein glückliches Wiedervereinigen für das nächste Jahr!

D.

Reisebriefe, Berichte u. dergl.



1. Reiseerinnerungen aus Griechenland *).

Erster Brief.

Die Ueberfahrt von Unteritalien aus.

Es gibt keine bessere Vorbereitung für den Künstler, der Griechenland bereisen will, als wenn er von Rom ausgehend vorher Süditalien und Sizilien mit Ruhe durchwandert und sich in diesen Ländern recht oft von der Landstraße und ihren profanierten Gemeinplätzen entfernt, damit er Land, Volk und Sitten in ihrer wahren Eigentümlichkeit überrasche und kennen lerne. Er macht so gleichsam im Inbegriff denselben Weg zurück, aufwärts bis zur Quelle, auf welchem das Griechentum wiederholt über Italien und Rom seinen Einfluß ausströmte, von wo aus er sich dann über ganz Europa verbreitete. Er wird auf diesem Wege denselben Geist allenthalben wiederfinden, wenn auch Verschiedenheit des Ortes, der Zeiten und der Verhältnisse nicht zuließ, daß er sich immer rein und ungetrübt erhalten konnte. Er wird des Schönen überall treffen und immer Schöneres, je mehr er sich dem Ziele nähert; aber vor dem Parthenon stehend wird er dennoch bekennen: alles, was ich vorher gesehen habe, will ich gerne vergessen, nur hier ist griechische Kunst in ihrer Reinheit und Vollendung zu schauen. — Hätte er auf anderem Wege diesen Gipfel erstiegen, seine Ueberraschung wäre größer gewesen, sein Entzücken lebhafter und lauter, aber sein Genuß nicht so innig und besonnen. Ihm hätte es an Erinnerungen gefehlt, und es wäre seinem Verstande schwer, ja unmöglich geworden,

*) Zuerst abgedruckt im Frankfurter Museum.

sich von den geheimen Mitteln Rechenschaft abzulegen, durch die jener Zauber bewirkt wurde. Kenne ich das Schöne und habe ich mich an den ruhigen Genuß desselben gewöhnt, so werden die Vorzüge des Vortrefflicheren, wenn ich es endlich erblicke, klarer und inniger vor das Gemüt treten.

Die revolutionären Versuche der Liberalen des römischen Staates hatten besonders nachteilige Folgen für die fremden Künstler in Rom. Sie wurden von der Regierung mißtrauisch und streng beobachtet und sahen sich nicht einmal vor den Drohungen und Mißhandlungen des Trasteveriner Pöbels sicher gestellt, welchen gelehrt wurde, in ihnen die Stifter der dem päpstlichen Stuhle drohenden Gefahr zu erblicken. In Gesellschaft des Herrn Goury, eines französischen Architekten, und des Herrn Alric, Bildhauers aus der Schweiz, hauste ich mehrere Tage in den Albaner- und Volskergebirgen, sah Cori und die uralten Mauern von Norba, brachte eine malerisch-schauerliche Nacht in dem Raubneste Sonnino zu und stieg erst bei Terracina in die Ebene hinab. Hier ist der eigentliche Grenzpunkt des Nordens und des Südens. Hier atmet man den ersten Hauch Kampaniens, der besonders wohlthätig wirkt, hat man, kaum erst im Anfang des Frühlings, die rauhen Felsen des Apennins verlassen. Wir warfen uns ungestüm der südlichen Wärme in die Arme, die uns seitdem nicht mehr verließ, denn selbst der Winter von Athen war so ungewöhnlich schön und milde, daß uns die ältesten Bewohner des Landes versicherten, nie etwas Aehnliches erlebt zu haben.

Pästum sah ich auf der Ueberfahrt nach Sizilien. Dies ist der Punkt in Italien, der am reinsten an Griechenland erinnert. Nächstdem kommt die Gegend von Corneto im antiken Etrurien.

Ueber das Alter der Tempel von Pästum haben sich verschiedene Meinungen erhoben. Ihr Charakter ist alt-dorisch, und doch finden sich, besonders an dem kleinen Tempel, Spuren von erst unter den Römern entstandenen Abweichungen von der alten Norm. Es scheint, daß die Kunst in Großgriechenland lange

auf ihrer frühesten Stufe stehen blieb, und daß ihr alle jene Uebergänge fremd blieben, auf denen sie sich in dem Mutterstaate zur Vollendung erhob und hernach ins Sinken geriet.

Der von Rauch entdeckte kleine Tempel, dessen Ordnung komponiert dorisch und korinthisch ist, läßt sich aus den liegenden Trümmern ziemlich wiedererkennen. Ein ähnliches Beispiel findet sich in den Ruinen von Selinunt und ist von Hittorf und Zanth zu einer zierlichen Restauration benutzt worden.

Besondere Aufmerksamkeiten schenkten wir schon hier den Ueberresten der Malerei, die sich in Sizilien, sowie in Griechenland noch auf allen Monumenten altgriechischer Kunst erhalten haben. Aber der Umstand, daß die Monumente Siziliens nicht aus Marmor, sondern aus anderen Steinarten bestehen, die eines Stuckbewurfes bedurften, um bemalt zu werden, ist Ursache, daß es sehr schwierig ist, aus den wenigen Spuren, wo der bemalte Stuck nicht herabgefallen ist, ein System zusammenzubringen. Die Oberfläche des Marmors saugt die enkaustischen Farben ein und hinterläßt eine Spur derselben, selbst wenn das Materielle der Farbe schon längst abgewittert ist. So zeigt ein kleines Marmorgesims in Syrakus und ein marmorner Sarkophag in der Kathedrale von Girgenti*) noch ziemlich deutlich das ganze System der früheren Bemalung, obgleich die materielle Farbendecke abgefallen ist. Ein anderer Sarkophag im Museum von Palermo, aus rötlichgelbem Sandstein, zeigt Spuren der Be-

*) Dieser Sarkophag stammt von Agrigent und ist aus dem dort einheimischen Muschelsandsteine verfertigt, aus dem alle Tempel von Girgenti bestehen. Denselben Stein findet man in Elis in Griechenland, und Pausanias nennt ihn Poros wegen seiner durchlöcherten Masse. Der sogenannte Nenfro bei Corneto und Vulci hat ebenfalls dieselben Eigenschaften. Wenn ich nicht irre, so sind die Tempel von Pästum gleichfalls aus demselben Steine verfertigt. Sollten griechische Auswanderer, aus bestimmten Provinzen, nicht womöglich in der Beschaffenheit des Bodens mit ihrem Vaterlande verwandte Gegenden gewählt haben, um dort ihre Kolonien anzusiedeln? Anmerk. d. Verf.

malung der ältesten Manier, wie man noch Wasserfarben auf den bloßen Stein auftrug. Auf dieselbe Art sind alle Gräber von Corneto gemalt, diejenigen ausgenommen, die aus römischer Zeit sind.

Unsere Gesellschaft trennte sich im Monat August. Die meisten reisten zurück nach Neapel; Herrn G. und mich aber trieb ein unbefriedigtes Gefühl weiter nach Osten, Griechenland entgegen. Natur und Kunst von Sizilien scheint griechischer als irgendwo auf Erden außerhalb Hellas. Sie umwittert aber noch vulkanische Glut und Ueppigkeit; eine kampanische Fülle und Ueberladung stört zuweilen die Reinheit der Formen. Freilich spricht sich alles schon viel feiner aus und weniger gellend (wenn ich mich so ausdrücken darf) als in Kampanien, aber noch glühender! — unwillkürlich fühlt man sich nach Afrika versetzt. Zeugen afrikanischen Einflusses, tyrische und sarazenische Monumente erwecken die Ahnung des Reisenden und bestätigen sie, daß wohl dieser fremdartig romantische Hauch, der so reizend und so betäubend auf alle Sinne zugleich wirkt, von Arabiens und Mauretaniens Ebenen herüberwehe. Genug, so gerne und ganz man sich jenem sinnebetäubenden Hitzetaumel auf monatelang hingibt, in Augenblicken der Nüchternheit wird die Sehnsucht nach dem feiner gewebten Himmel Griechenlands nur stärker und mahnender.

Ich riß mich endlich los und fuhr mit G. auf die Nachricht, daß in Messina ein griechischer Kutter zur Abfahrt bereit liege, um die Mitte des Monats August längs der Nordküste fort nach Messina. Aergere Glut, drückendere Stunden als in den langen windstillen Tagen dieser Ueberfahrt habe ich nie ausgestanden, es sei denn in Catanea gleich nachher, wo wir acht Tage lang auf unseren Kapitän warten mußten, der dort seine Ladung einnahm. Von Cataneas schwarzen Lavaebenen werden die Strahlen eingesogen und festgepackt; ihre Hitze, ernährt durch die innere des Vulkans, strömt dann, wenn die Sonne sie nicht mehr direkt sendet, nachts mit verdoppelter Ge-

walt zurück und erfüllt die lechzende Natur mit neuer unerträglicher Glut, vor der nicht einmal Schatten noch Kühlung zu finden ist.

Cataneas Denkwürdigkeiten hatten wir schon bei unserem früheren Besuche gesehen und fanden somit wenig Neues, um die lange Wartezeit von acht Tagen auszufüllen. Jedoch gewährte die Promenade am Hafen wenigstens für den Abend einen angenehmen Zeitvertreib. In allen größeren Städten Siziliens herrscht die gute Sitte, daß in den Abendstunden, wenn der allgemeine Promenadeplatz sich mit Spaziergängern füllt, von den Stadtmusikanten wohlbesetzte Konzerte ziemlich gut ausgeführt werden. Ein zu dem Ende aufgestelltes hölzernes Gerüste, worauf die Musiker sitzen, dient als Sammelplatz der Menge, die dasselbe in den mannigfaltigsten Gruppen halbnackend umlagert. Dann auf halbkreisförmig geordneten Stühlen, die vermietet werden, der wohlhabendere Bürgerstand, die geputzten Frauen und Mädchen, der fremde Künstler, der sizilianische Stutzer, die bekannte Melodie halblaut vorsummend, alles bunt durcheinander. Hierauf ein dichter Haufen von Equipagen, denn auch der Adel Siziliens verschmäht den wohlfeilen Ohrenschmaus nicht; nur die vornehmen Fremden fahren in langsamen Zügen gleichgültig vorüber und sehen nichts und hören nichts. Aber ganz hinten in dichten Baumalleen wälzt sich die große Masse der Spazierenden hin oder ruht aus auf den steinernen Bänken, um so aus der Ferne den Eindruck der Musik mit dem Anblick des ruhigen, dunkelblauen, mondschimmernden Meeres vereinigt zu genießen. Links das Hafenbassin mit den freundlich wehenden Wimpeln und dem matten Leuchtturme, rechts der über Lavablöcke durch Sand hinsprudelnde Bach, an dessen Ufern die lauten Mägde den Korb mit weißgespülter Wäsche füllen.

Es mußte wirklich Geschicklichkeit dazu gehören, ein so unendlich reich begabtes Land wie Sizilien bis zu einem Grade

zu vernichten, daß jetzt die ganze Bevölkerung der Insel kaum doppelt so viele Köpfe zählt, als einst eine einzige Stadt, Syrakus oder Agrigent! Wir sahen die vergoldeten Equipagen von Palermo durch den Toledo rollen und daneben jene Haufen nackter Bettler, braun wie Hottentotten, dick vom Essen der weggeworfenen Melonenschalen und Wasserkürbisse.

Die Ueberfahrt stand bevor und noch fehlte es an den allernötigsten Notizen über das Land, das wir auf so abenteuerliche Weise zu betreten im Begriffe waren. Selbst Empfehlungsschreiben hatten wir nicht, und die unserer Freunde aus Paris und Deutschland konnten erst später zu uns gelangen. Bücher und Karten waren nicht zu finden; denn was diese Artikel betrifft, so liefern Siziliens Läden wenig anderes als Gebetbücher und Spielkarten. Nur den Pausanias hätten wir gerne bei uns gehabt, allein es war in Catanea kein Exemplar zu finden. Zum Glücke wurden wir mit diesem nützlichen Handbuche, sowie mit manchem andern Hilfsbuche in Navarin ausgerüstet.

Bei günstigem, frischem Westwind lichteten wir die Anker und der Kiel durchschnitt pfeilschnell die Wellen des Jonischen Meeres. Vorauf ein munterer Vortrab von Palamiden; so nennt man in den griechischen Gewässern eine Art kleinerer Thunfische, die mit unglaublicher Schnelle dem von günstigen Winden getriebenen Schiffe voranschwimmen, tage-, ja wochenlang die schnelle Fahrt aushalten, aber das Schiff sogleich verlassen, sobald Windstille eintritt oder widrige Winde die Fahrt hemmen. Freßgier treibt sie nicht, denn sonst würden sie hintenan schwimmen, wie der unedle Haifisch, sondern die reine Lust am rauschenden Kiel, der so munter ihr schäumendes Element durchschneidet.

So verloren wir bald Siziliens und Kalabriens Küste und selbst die rauchende Spitze des Mongibello aus dem Gesichte, und am dritten Tage erblickten wir schon den hohen kegelför-

migen Berg von Cephalonien; an ihm vorüber glitten wir nachts durch die Meerenge, die jene Insel von Zakynthos trennt, und ankerten gegen die Frühe im schlechtverwahrten Hafen dieser Insel. Hier empfanden wir auf unserer glücklichen Fahrt den ersten hemmenden Anstoß in der Unwirtbarkeit britisch-jonischer Fremdengesetze. Nachdem man uns arme Landsehnsüchtige im Angesichte der blühenden Hügelinsel auf dem beteerten, im Sonnenstrahl glühenden Schiffsdecke bis 11 Uhr vormittags hatte warten lassen, kam endlich das Erlösungsboot der Quarantäne. Man untersuchte die Papiere und Habseligkeiten jedes Einzelnen aufs genaueste. Alle Briefe, selbst die offenen Empfehlungsschreiben wurden in Beschlag genommen, und für jeden mußten, wenn ich nicht irre, 2 Schilling engl. Postgeld entrichtet werden. Die Waffen blieben in der Douane, man konnte sie erst bei der Abreise auslösen.

In Zante tritt einem zuerst griechische Nationalität, freilich nicht ungemischt, entgegen. Entzückten mich die Albanesen, die schönen stolzen Männer mit ihrer fast altgriechischen Tracht, der feingefalteten Fustanella, den Beinschienen und den geflochtenen Schuhen, so setzten mich die festen düsteren Heldengestalten der Pargarioten in Ehrfurcht. Ihre Tracht ist dunkelviolett von Samt mit Gold gestickt, Hosen, Westen und Jacken.

Nichts ist reizender als die von Hügeln rings geschützten Fluren von Zante, die ich unermüdlich zu Pferd nach allen Richtungen durchkreuzte. Ich sah sie jetzt in herbstlicher Fülle; reife Granatäpfel, übersättigte Trauben, strotzende Feigen hingen von den umzäunenden Hecken herab, den Wanderer zum frohen Genuß einladend. Ueber jeder Gartenmauer blinkten feurige Orangen, und auf den Wiesen breitete man die dunkle Frucht der kleinen Weinbeeren zum Trocknen in langen Flächen auf Segeltüchern aus. Diese kleinen Weinbeeren finden sich allein auf den jonischen Inseln und an den Küsten des Golfs von Lepanto. Man nennt sie Korinthen, weil sie auch bei Korinth

viel gebaut werden. Früher kamen Schiffe aus allen Ländern, vorzüglich holländische, dänische, venezianische, um den für das Land höchst einträglichen Ankauf dieser Frucht zu machen. Jetzt ist der Korinthenhandel fast ausschließliches Monopol der Engländer geworden; er ist weder so einträglich noch so bedeutend wie früher, und die Besitzer klagen sehr. Aber noch immer macht er die Hauptquelle des Reichtums dieser von der Natur äußerst gesegneten Inseln aus.

Der Wein von Zante ist vortrefflich, feurig und ätherisch, nicht materiell und schwer wie der sizilianische. Jede einzelne Insel der jonischen Republik trägt ihren besonderen Wein, aber alle sind ausgezeichnet. Auch das Oel ist sehr gut und abundant. Man setzt es dem besten Provenceröl gleich.

Die angesehene Klasse ahmt fremde Sitten nach und bildet sich nach England, aber der Mittelstand und die Bauern behaupten die ihrigen. Die Frauen sieht man selten, sie sind, wie die Männer, von feiner, echt griechischer Bildung. Die Nationaltracht der Frauen ist meistens verdrängt worden, allein man findet sie noch rein bei Feierlichkeiten und in gewissen Familien. In Corfu hat sie sich jedoch mehr erhalten wegen der Nähe Albaniens, dessen schöne Trachten den Bäuerinnen anständiger scheinen als englische Kattunfahnen. Die Männer tragen nordische Matrosenkleider mit griechischer Kopfbedeckung. Die Sitte, Jacken zu tragen, ist allgemein. Man macht in der Jacke die anständigsten Besuche. Die Häuser der Hauptstraßen von Zante sind auf Arkaden gebaut, unter denen man vor dem Wetter geschützt ist. Sie bilden den Bazar, der aus einer ununterbrochenen Reihe von wohlausgestatteten Kaufgewölben besteht.

Das von Ibrahim Pascha zerstörte Kastell Tornese wurde zuerst von uns begrüßt; dann glitten wir längs der Küste von Elis fort bis nach Katakolo. Dieser elende kleine Ankerplatz, der einzige an der ganzen Küste von Elis und Messenien, dient als Hafen für das zwei Stunden entfernte Pyrgos. Einige

Laubhütten und ein etwas besseres Mauthaus waren die ersten echten Proben neugriechischer Bauart. Wir luden ein halbes Dutzend Esel und ihre schöne Herrin, eine Bewohnerin von Pyrgos, hier ab, kosteten zuerst vom Pechwein der Griechen und fuhren weiter längs des schönen, kammartig gezackten Bergrückens von Messenien, an dessen Fuße sich fruchtbare, aber fast unbebaute Ebenen ausbreiten. Die verhängnisvollen sphakterischen Klippen mit ihren gebleichten Knochen und Marmorgräbern nahmen uns in ihre Arme, die Trommel begrüßte uns von dem entgegengesetzten Kastell von Navarin.

Zweiter Brief.

Messenien; Volkstänze; Modon, Golf von Kalamata, Nisi, der Berg Ithome.

Von Navarin aus machte ich einen Abstecher ins messenische Gebirge, wo ein Volksfest alle benachbarten Stämme unter die schattigen breiten Zweige einer Platanengruppe zusammenrief.

Ein reichhaltiger Bach umrieselte in vielfacher Verzweigung die uralten Wurzeln jener klassischen Bäume und bildete eine Menge kleiner Inseln, auf deren moosigem Abhang sich das Völkchen, familienweise gesondert, gruppierte. Das zackige Gebirge Messeniens bildete auch hier den Hintergrund, auf dessen ruhiger Wand sich alle die bunten Formen durcheinander bewegten.

Ganze Hämmel wurden an hölzernen Pfählen über der Glut gedreht und die mit Fett umwickelten Eingeweide als vorzüglicher Leckerbissen besonders geschmort. Dann breiteten sich frische Platanenblätter zu einem schönen und einfachen Tischtuche aus; mit dem Yatagan wurde zerlegt, mit den Fingern gegessen, und zum kühlenden Tranke vermählte sich der starke Pechwein mit den Fluten des zu den Füßen gleitenden Baches.

Als Austausch der Freundschaft sandte man sich die besten Leckerbissen der Tafel, und gerne verhandelten wir Franken eine unserer größten Rebhühnerpasteten für eine herrliche Hammelkeule, die so schmackhaft bereitet war, als ich mich erinnere sie jemals gegessen zu haben. Die Jugend sang näselnde Liebes- und Freiheitslieder zur summenden Laute.

Als aber die Begierde des Tranks und der Speise gestillt war, da erhob sich die Musik im Chor und schwang die frohen Gemüter zu bacchischer Lust hinauf. Es sonderte sich die Jugend zum wechselnden Reihentanz. Die Reihenführer schwenkten das wogende Gefolge in mancherlei kühnen Bewegungen umher und singend begleiteten die Tänzer selber ihren Schritt. Weiterhin kreisten die Frauen in ernsteren Windungen; in stolzen Schritten rhythmisch vorwärts bringend und wieder halb rückwärts tretend, glichen sie dem Zuge der Helikoniden. Aber auch gemischte Tänze wurden gehalten.

Es sind bekanntlich verschiedene Tänze üblich bei den Griechen, die entweder zu zweien oder im Reigen gehalten werden. Jede Provinz hat ihren besonderen Tanz. Der epirotische heißt noch zuweilen die Pyrrhiche und hat wahrscheinlich keine besonderen Veränderungen erlitten. Ein äußerst liebliches Basrelief der Bourbonischen Sammlung zu Neapel stellt sechs erwachsene Mädchen und ein Kind vor, die mit ineinandergefügten Händen den Reigen bilden und in tragischem Schritte den Körper seitwärts vorschwingen. Obgleich ich dieses Basrelief schon vorher kannte, so ergriff mich die Schönheit desselben erst recht, als ich es auf der Rückkehr zum zweitenmal sah und dabei lebhaft an unsere messenischen und athenischen Schönen erinnert wurde. In meiner Kindheit habe ich auf Holsteins Wiesen ähnliche Reigen getanzt, und ich freue mich der Erinnerung an die einfachen Lieder, die von kindlichen Stimmen dabei abgeleiert wurden. Am Ende des Tanzes sprang alles hoch in die Höhe und kauerte dann nieder und blieb ein paar Sekunden

in dieser Stellung, bis die zweite Periode des Tanzes begann. Dieses ist ganz echt griechisch. Noch sehe ich die faltenreichen Fustanellen beim plötzlichen Niederkauern sich im Winde blähen und langsam wie fallende Luftballons niedersinken. In keinem Lande außer bei uns erinnere ich mich Aehnliches gesehen zu haben. —

Die Stadt Modon enthält nur noch unbedeutende Reste des Altertums. Man findet einige Bruchstücke von Basreliefs, Kapitälen und Ornamenten, eingemauert in die Wände der griechischen Häuser. Aber interessanter sind die Beispiele byzantinischer und türkischer Bauart, die sich hier besser als irgendwo in Morea erhalten haben. Die ehemalige Residenz des Wojwoden auf Morea ist ziemlich in ihrer ursprünglichen Gestalt geblieben. Der Haupteingang führt in einen unregelmäßigen Hofplatz, der mit breiten, von zierlichen, weit auseinander stehenden Holzpfeilern getragenen Hallen umgeben ist. Diese inneren Hallen, mit ihren vorragenden, von leichtgezackten durchbrochenen Borten eingefaßten Dächern, mit ihrem buntgemalten oft vergoldeten Getäfel und den geschnitzten Thüren, die zu den wenigen, aber bequem eingerichteten Zimmern führen, bilden den eigentlichen Charakter des türkischen Wohnhauses. Von außen bilden die verschiedenen Stockwerke treppenförmige Vorsprünge, die durch schräge Querbalken unterstützt sind. Die Fenster bestehen aus zwei Teilen, von denen das oberste mit bunten Glasscheiben in barocker Einfassung von Gips versehen ist, der untere aber bloß mit hölzernen Läden verschlossen wird, die sich nur selten öffnen. Die Anzahl der Fenster ist sehr groß, sie werden bloß durch die Breite eines Balkens voneinander getrennt. Ueberhaupt bestehen alle türkischen Wohnhäuser, die ich gesehen habe, in ihren oberen Stöcken aus Bindwerk. Diese Konstruktionsart ist wegen der häufigen Erdstöße im Orient zweckmäßig, die Gefahr der Feuersbrünste wird aber dadurch vermehrt. Auch befindet sich in Modon eine altchristliche

Basilika, die später zur Moschee umgewandelt und sodann als Kornmagazin benutzt wurde.

Nach vierzehntägigem Aufenthalte in Navarin traten wir auf guten Maultieren unsere Wanderung durch Morea an. Das Maultier kostet, beiläufig gesagt, etwa 8 bis 10 türkische Piaster oder 3 bis 4 Franken für den Tag.

Unser ganzer Proviant bestand aus zwei kleinen holländischen Käseköpfen, welche wir einem holländischen Seekapitän in Navarin abgekauft hatten, und die uns sehr gute Dienste leisteten. Man thut wohl, sich auf ähnlichen Reisen durch das Innere von Griechenland bestmöglich mit Vorrat zu versehen, denn man findet nichts als Eier, Hühner und höchstens etwas Reis zum Pilav. Selbst an Bord fehlte es uns mehr als einmal.

Gells Itinerarium diente uns als Wegweiser. Außerdem hatten wir uns mit dem Werk von Barthelemy und einer französischen Uebersetzung des Pausanias ausgestattet. Es ist mühsam, sich durch die unsystematische Beschreibung des letzteren und durch das Labyrinth seiner Episoden und Absprünge hindurchzufinden, und selten gelingt es, seine Spur mit Sicherheit zu erkennen. Aber sehr interessant und nützlich war er uns an mehreren Orten, in Messene, zu Sparta, in der Argolis und namentlich in Athen. Unsere Wanderung sollte uns nun zuerst nach dem alten Messene führen, auf dessen Ueberreste uns die lebhaften Beschreibungen unserer Freunde in Navarin gespannt gemacht hatten.

Auf dem Wege dahin war das erste, was unsere Aufmerksamkeit an sich zog, ein enges Felsenthal auf ungefähr dreiviertel deutsche Meilen Entfernung von Navarin und noch in der Nähe des Golfes gleichen Namens, dessen steile Felswände sich eine Zeitlang ins Land hinein parallel erstrecken, aber dann auf einmal sich so sehr verengen, daß nur Platz für den Lauf eines herabstürzenden Gießbaches bleibt. Hier haben die Venezianer, denen Morea so manches vortreffliche Werk im Brücken-, Straßen-

und Festungsbau zu verdanken hat, einen schönen Aquädukt hoch in die Luft von einem Felsen zum andern erhoben, dessen Spitzbögen das schönste Quellwasser herübertragen, dasselbe, welches von diesem Thale aus, in Röhren geleitet, Navarin versorgt. Zwischen diesen schwindeligen Klippen, deren feuchte Tropfsteinmassen ein Wald von ästigen Schlingpflanzen bekleidet, die oft in langen Fäden bis zum Grunde hinabranken, sieht man hie und da kleine Grotten, die einst mit aus Holzstämmen roh verfertigten Thüren verschlossen waren, von denen noch Reste sichtbar sind, auf einer Höhe, daß es unmöglich scheint, wie Menschen da hinaufkommen konnten. Dies sind die Zufluchtshöhlen der Bewohner der benachbarten Ländereien, von wo aus sie in sicherem Hinterhalt die verfolgenden Türken verspotteten.

Der Weg führte uns nun über die Höhen, die das Becken von Navarin beherrschen, durch kurzes Gestrüpp von Myrten, wildem Mastyx und Agnus Castus, womit ein großer Teil des ausgedörrten Messenien bedeckt ist.

Nach mehrstündigem Ritt in heißer Tageszeit erblickten wir endlich auf den Höhen den schönen Golf von Calamata, dessen herrliche reiche Ebenen sich bis an den Fuß des finstern, im Hintergrunde starrenden Taygetus erstrecken. Rechts in der Tiefe rauchten die Häuser von Koron und in der Ferne schimmerten die Ruinen des Schlosses Calamata durch dichte Oliven- und Feigenwälder.

Das Städtchen Nisi besteht bloß aus einem Bazar, der die Umgegend mit den nötigsten Bedürfnissen versieht. Die hölzernen Butiken bilden die enge Straße, die in ihrer ganzen Länge durch hängende Segeltücher und Matten vor den Strahlen der Sonne geschützt ist. In allen Städten Griechenlands habe ich diesen Gebrauch beobachtet.

Die Kaffeestube ist zugleich die einzige Herberge im Orte. Vermischt mit den freien Hellenen streckten wir unsere müden

Glieder auf den harten bretternen Bänken aus. Unsere getreuen Mäntel vertraten hier wie noch oft späterhin die Stellen der fehlenden Matratzen und der Decke. Zum mindesten ward uns am frühen Morgen das Aufstehen nicht sauer und schon vor Anbruch des Tages gings weiter.

Aber für diesmal ließen wir, ungern genug, die lachende Ebene von Calamata rechts liegen und wandten uns den Bergen von Obermessenien zu.

Nach mühseligem Tagemarsche durch Gegenden, die im ganzen so mager und unbebaut sind wie die gestrigen, und meistens auf schmalen unbequemen Fußsteigen langten wir nachmittags gegen vier Uhr am Fuß des Berges Ithome an. Die schönen Fernen von Arkadiens und Spartas Bergen, umduftet von den bläulichen Herbstnebeln, gewährten in dieser Oede eine stärkende Nahrung fürs Auge und kürzten die Länge des Weges.

Auf diesem Wege fesselten einige interessante Kirchenruinen byzantinischer Zeit unsere Aufmerksamkeit. Man hat neuerdings den byzantinischen Kirchenstil vielfach in Anregung gebracht und ihn vorzugsweise zur Nachahmung anempfohlen, man erlaube mir deshalb gelegentlich hier einige Bemerkungen über diesen Gegenstand einzuschalten.

---

2. Ueber den Bau evangelischer Kirchen*).

Es ist unverkennbar, daß die Ansichten eines gelehrten Schriftstellers und Staatsmannes über die Bedingungen der Herstellung neuer evangelischer Kirchen von großem Einflusse auf das Urteil eines Teils des Hamburger Publikums gewesen sind, wie es sich bei Gelegenheit der Ausstellung der Konkurrenzarbeiten für den Nikolaikirchenbau kundgegeben zu haben scheint.

Dieselben Ansichten sind, um sie dem großen Publikum zugänglich zu machen, bei dieser Veranlassung in einer Schrift: „Andeutungen über die Aufgabe der evangelischen Kirchenbaukunst“, in populärer Form wiedergegeben worden; auch dienen sie als Hintergrund für mehrere Zeitungsartikel, deren Verfasser sie zum Teil benutzten, um ihre persönlichen Neigungen, Abneigungen und Interessen so zu schildern, als wären sie mit dem allgemeinen Interesse der Sache eins.

Selbst die letzterwähnte Flugschrift, welche in allen leitenden Grundgedanken sich an die Bunsensche Abhandlung über Basiliken anlehnt, ist als eine populäre Applikation derselben, nicht sowohl auf die schwebende Frage und auf die dabei obwaltenden lokalen Verhältnisse und Programmbedingungen im allgemeinen, sondern vielmehr auf einen, dem anonymen Verfasser auch in den individuellen Eigentümlichkeiten als musterhaft erscheinenden Riß, und somit, wenn gleich optima fide, als eine nicht ganz unparteiische Apologie des letztern zu betrachten.

*) Mit besonderer Beziehung auf die Frage über die Art des Neubaues der Nikolaikirche in Hamburg und auf ein dafür entworfenes Projekt. Leipzig, in Kommission bei B. G. Teubner, 1845.

Dieser kurze Aufsatz ist keineswegès in der Absicht geschrieben worden, die in jenen Schriften enthaltenen Ansichten zu bekämpfen; des Verfassers Bestreben geht vielmehr lediglich dahin, als Verfertiger eines Entwurfes zu der Nikolaikirche, dem Einflusse gewisser, durch eine unrichtige oder zu strikte Deutung derselben bewirkter, seinem Projekte ungünstiger Impressionen mit Gründen entgegenzutreten, und den Standpunkt näher zu bezeichnen, von wo aus nach seiner unmaßgeblichen Ansicht eine richtige Beurteilung desselben nur möglich ist.

Wenn er sich somit gezwungen sieht, in seiner eigenen Sache aufzutreten, hofft er, sich von mißfälligem Selbstlobe frei zu halten, und der Versuchung zu widerstehen, durch emphatische Ausschmückung des Stoffes das Publikum zu dem bereden zu wollen, wovon er sich überzeugt hält. Er wird sich auf eine einfache Darlegung der Gründe beschränken, die ihn veranlassen zu glauben, daß seine Auffassung der Aufgabe die richtige sei. Ohne diesen Glauben würde er sie ja anders gefaßt haben. Er rechnet auf ein nachsichtiges, aber auch für wahre Gründe noch empfängliches, unparteiisches Publikum.

Das Bekenntnis, daß der Verfasser das ausgezeichnete Werk von Bunsen über die Basiliken des christlichen Roms nicht kannte, als er seinen Entwurf machte, sondern daß er erst später durch das Lesen der anonymen Flugschrift: „Andeutungen ꝛc.“ zu dem Studium desselben veranlaßt wurde, mag vielleicht manchen befremden und gleich zu Anfang gegen ihn einnehmen. Aber er hofft den Beweis führen zu können, daß er, durchdrungen von dem Wesen der Aufgabe, bei seiner Arbeit zu einem Resultate gelangte, welches, mit Ausnahme eines einzigen, allerdings wichtigen Punktes, in allen übrigen mit dem genau übereinstimmt, was Bunsen am Schlusse seiner Schrift als den Bedingungen der Herstellung evangelischer Kirchen entsprechend erkennt.

Bunsen betrachtet die Aufgabe des evangelischen Kirchenbaues von dem weltgeschichtlichen Standpunkte, indem er die

Ueberlieferung so weit berücksichtigt wissen will, als sie mit der Konstruktion und den liturgischen Elementen der Gegenwart in Einklang zu bringen ist.

Zuerst gibt er eine Uebersicht der Erfordernisse einer evangelischen Kirche und weist zugleich nach, daß alle diese Erfordernisse den altherkömmlichen, eng mit dem christlichen Volksgefühl verwachsenen und verschlungenen Kirchentypus der Basilika nicht nur nicht ausschließen, sondern daß letztere, mit Freiheit und in ihrer Idee aufgefaßt, so überaus zweckmäßig, dabei einer solchen unendlichen Mannigfaltigkeit der Auffassung und Ausbildung bereits teilhaftig geworden und noch weiter fähig sei, daß es an Frevel grenzen würde, sie nicht zu berücksichtigen.

Nicht ganz in Uebereinstimmung mit diesem von ihm ausgesprochenen, so durchaus wahren und folgereichen Grundsatze, der freien Auffassung und Ausbildung des altchristlichen Typus für evangelische Kirchen (einem Grundsatze, der allein dahin führen kann, daß wir dereinst zwar nicht gotische Dome bauen, aber etwas schaffen, was nicht minder der altgeheiligten Ueberlieferung, dem christlichen Gefühle, und den Bedingungen der Gegenwart entsprechend, wie damals jene Dome, der Nachwelt ebenso hoch und erhaben, wie sie, erscheinen wird), sucht er zuletzt den sogenannten germanischen Gewölbebau für die Ausführung der kirchlichen Grundform dringend zu empfehlen. Wenn er somit seine Vorliebe für den germanischen Spitzbogenstil als Koefficienten zu dem Resultate seiner Aufgabe mitwirken läßt, ist er jedoch weit entfernt, für diesen Baustil eine ausschließliche Geltung und Anwendung zu fordern. Er meint nur, daß er immer für uns der volkstümliche bleiben wird. Endlich schließt er seine Betrachtungen mit folgenden Worten:

„Im allgemeinen aber scheint uns die Aufgabe der Zeit, „und namentlich in Deutschland, die zu sein, daß man immer „mehr die Starrheit der Gegensätze zu überwinden suche, die sich, „innerhalb eines wesenhaften Typus, der freien Entwickelung

„entgegenstellen. Wir wollen wahrlich keiner Mischung des
„wesentlich Verschiedenen das Wort reden, denn sie ist Zeichen
„und Förderung des absterbenden Lebens; wir wollen freie
„organische Entwickelung auch auf diesem Gebiete, und eine
„solche Entwickelung ist Zeichen und Bedingung des naturgemäß
„fortschreitenden Lebens. Dergleichen zu vermittelnde Gegensätze
„sind Altar und Kanzel (der Gegensatz des Sakraments mit
„Gebet und der Predigt), als sich gegenseitig feindliche Elemente:
„von Langkirche und Viereckkirche, als ausschließlich abend- und
„morgenländisch; von Bildnerei und Malerei: von Fresken und
„Mosaik, geschichtlicher und symbolischer Malerei, von deutscher
„und italienischer Auffassung des germanischen Stils, von Kuppel
„und Spitzbogen, und manche andere. Die Ueberwindung dieser
„Gegensätze ist bedingt durch die lebendige und thatkräftige Auf-
„fassung der höheren Einheit beider, durch das Zurückführen
„jedes der scheinbar entgegengesetzten Elemente auf ihren innersten
„Kern, und durch die Anwendung eines jeden auf ein besonderes
„Feld, dem ein anderes friedlich zur Seite stehen kann, endlich
„vermittelst des Durchdringens des Volkstümlichen mit welt-
„geschichtlichem Geiste. Auch in der Architektur läßt sich nichts
„Altes buchstäblich wieder beleben, aber es entsteht selten oder
„nie etwas Dauerndes ohne ein Anschließen an das Wesenhafte
„der Vergangenheit. Fehlgriffe in Bauwerken lassen sich außer-
„dem nicht verwischen, und sind bei Kirchen schmerzlicher als
„bei anderen Gebäuden, und zwar im Verhälnis ihrer Größe
„und Bedeutung."

Die Erfordernisse einer evangelischen Kirche sind nach ihm folgende:

Die Altarkirche. Sie tritt an die Stelle des katholischen Chores. Da aber die Feier des Abendmahles wesentlich eine Gemeindefeier ist, so wird die evangelische Altarkirche viel Raum erfordern, sowie die nötigen Vorrichtungen für das Verweilen der Abendmahlsgenossen, als einer in sich abgeschlossenen und

vereinten Gemeinde. Sie wird also, als Altarkirche im Gegensatz stehend zu der Predigtkirche, eine viel selbständigere Bedeutung bekommen, als der frühere Chor hatte. Der Chor war Aufenthalt des Klerus.

Auf ihm, der Vierung der sich durchkreuzenden beiden Hauptschiffe der Basilika zunächst, soll der Altar stehen, ohne Blatt oder Baldachin, und zwar auf einer Erhöhung. Die ganze Altarkirche soll außerdem durch Stufen über die Predigtkirche erhöht sein.

Die Predigtkirche bildet den Gegensatz zu der Altarkirche. Ihre nähere Beschreibung unterläßt er; er spricht nur über die Sitze und die richtige Stellung der Kanzel mit dem Lesepulte. Letztere soll nie als unarchitektonische Vorrichtung, als bewegliches Geräte erscheinen. Sie soll des Schalles wegen nicht frei stehen, aber auch nicht an einen Seitenpfeiler geklebt werden. Sie darf nicht zu hoch angebracht werden. Sie lehnt sich am besten an die östliche Wand des Querschiffes zunächst dem Chorabschnitte an.

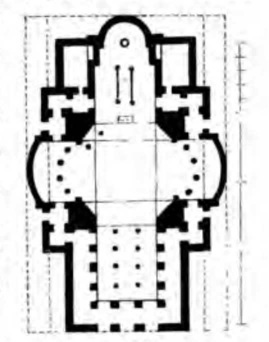


Fig. 19.

Das Taufbecken soll nach ihm in der Altarkirche stehen, Orgel und Sängerchor am westlichen Ende der Kirche.

Zuletzt erheischt Bedürfnis wie Ueberlieferung eine Vorhalle oder Vorkirche.

Die Seitenaltäre sind also das einzige, was aus dem Typus der christlichen Basilika verschwinden muß.

Von den Glockentürmen erwähnt der Verfasser des genannten Werkes an dieser Stelle nichts, doch deutet er früher einmal darauf hin, daß Turmerhöhungen sich allein organisch auf der Vierung der Durchkreuzung des Hauptschiffes mit dem Querschiffe entwickeln lassen.

Der Verfasser dieses Aufsatzes wünscht zuvörderst darzulegen,

daß alles das, was Bunsen von einer evangelischen Kirche fordert, strikte Berücksichtigung bei der Anordnung des beistehenden Grundplanes gefunden hat. Derselbe entspricht dem Grundplane des Entwurfes Nr. 7, den er in den allgemeinsten Raumverteilungen wiedergibt.

Für diejenigen, welche den altchristlichen Typus der Basilika kennen, und aus einem bloßen Grundplane herauszulesen verstehen, zeigt es sich ohne weiteres, daß dieser Typus vollkommen ausgesprochen darin enthalten ist. Was ihn aber zu einem individuellen Ausdrucke desselben macht, das sind folgende durch lokale Verhältnisse, mehr noch durch innere Notwendigkeit bedungene Modifikationen desselben.

Die Altarkirche (der Chor) hat eine verhältnismäßig sehr bedeutende Ausdehnung in der Breite und Tiefe, weil diese ihrer hohen Bestimmung entspricht. Sie soll nicht mehr, wie in der römisch-katholischen Kirche, eine Priestergemeinschaft, im Gegensatze zu der Gemeinde, absondern, vielmehr statt der beschränkten Zahl der Priester einen bedeutenden Teil der Gemeinde aufnehmen und außerdem Geräumigkeit für das würdige Begehen der heiligen Handlung darbieten. Sie soll außerdem den Taufstein enthalten.

Die Predigtkirche ist breiter als bei den meisten Basiliken späterer Entwickelung, im Verhältnis zu ihrer Länge und zu den Seitenschiffen.

So wie der hohe Chor, als Priesterhürde, sich zu der Altarkirche umgestaltete, ebenso hat sich durch die Kirchenverbesserung die Bestimmung der Basilika durchaus verändert, indem sie zu einer Predigtkirche ward. Früher war es die heilige Börse, welche die an den verschiedenen Altären in nicht vereinter, unzusammenhängender Andacht begriffenen Gläubigen aufnahm, oder zu Kirchenceremonien ihre weiten Hallen bot; jetzt ist es der der Predigt und dem gemeinsamen Kirchengesang ausschließlich gewidmete Teil der Kirche.

Hier ist nun die Gelegenheit, auf eine auffallende Lücke in dem oftgedachten Werke aufmerksam zu machen. Man vermißt ganz den Beweis, daß der Typus der Basilika, nach ihrer christlich-germanischen Ausbildung, bei der Umwandlung in eine Predigtkirche durchaus keiner Modifikationen bedürfe, welches auffällt, da bei dem analogen Falle der Umwandlung des katholischen Chores in eine Altarkirche es umständlich besprochen wird, daß bei dieser Umwandlung der Chor in Form und Größe, als der neuen Bestimmung ebenfalls entsprechend, ungeändert beibehalten werden könne.

Nur findet man ein zweifelhaftes und gleich darauf halb wieder zurückgenommenes Geständnis, „daß die Verkürzung des Langhauses bei ansehnlicher Breite manche Vorteile habe". Auch unterläßt es der Verfasser, bei seiner Aufgabe, das abendländisch-römische Kirchenelement in seinen Entwickelungsphasen zu verfolgen, die byzantinische Kirche, als seinem Stoffe ferner liegend, in ihren Ausbildungsstufen näher zu betrachten. Es wird nur einiges Allgemeinere darüber angedeutet. Dies ist in Beziehung auf die Frage, wie Predigtkirchen sich gestalten sollen, sehr zu beklagen; weil es höchst lehrreich und interessant gewesen wäre, von einem solchen Forscher zu erfahren, wie in der morgenländischen Kirche sich die Empore, als eigentlich echt christliches Kirchenelement, im Gegensatze zu den doppelten Säulengängen der altheidnischen und früh römisch-christlichen Basilika, die auch als eine Art von Emporen zu betrachten sind, ausbildete. Die orientalische Sitte des Absonderns der Geschlechter, wie überhaupt so auch bei dem Gottesdienste, gab dazu die Veranlassung, und der Gebrauch der Emporen wurde gerade zu derselben Zeit in dem ganzen Oriente allgemein, wie in der abendländischen Basilika die doppelten Säulenordnungen übereinander allmählich veralten und bei Neubauten aus dieser Zeit nicht weiter vorkommen.

Das Eigentümliche der christlichen Empore besteht aber darin,

daß sie nicht mehr von den Hauptträgern des Gewölbes oder Daches, gleichsam gelegentlich, mit getragen wird, sondern daß zwischen den Pfeilern besondere Säulen von geringerem Umfange und mäßiger Höhe ausschließlich zu ihrer Unterstützung erforderlich sind. Ganz natürlich, denn sonst würden entweder, wie bei den ältesten Basiliken, die Emporkirchen zu hoch hinaufgerückt werden müssen, oder es würden für die Hauptstützen des Baues, wenn sie auch Mitträger dieser niedrigen Emporen sein sollen, sehr gedrückte und störende Verhältnisse entstehen. —

Den Einfluß, den das Morgenland, wie überhaupt, so auch auf die ganz eigentümliche Ausbildung des Kirchentypus in Deutschland und den germanischen Ländern des Occidents zwischen den Karolingern und den Hohenstaufen ausübte, wird zwar von dem gelehrten Verfasser der Schrift über Basiliken verneint (S. 59), nichtsdestoweniger zeigt er sich unbestreitbar thätig in den Kirchen des 9., 10., 11. und 12. Jahrhunderts, welche am ganzen Rhein hinunter, besonders zu Limburg an der Lahn, zu Bonn, Köln, Aachen u. s. f. und auch in anderen Regionen Deutschlands zerstreut liegen, an denen er sich, wie in mehreren von dem abendländischen Typus wesentlich verschiedenen Teilen, so auch ganz besonders an dem ausgebildeten Emporkirchenmotive ganz deutlich kund gibt. Auch hierin wurde der altgermanische (vorgotische) Kirchenbaustil durch das neu hinzutretende Element des Spitzbogens und des hohenstaufischen Pfeiler- und Strebenbaues in seiner weiteren Ausbildung gestört. Denn dieser spätere Spitzbogenstil (den man mit Unrecht den ausschließlich germanischen nennt) war seinem innersten Wesen nach dem Emporkirchenelemente feindlich.

Auch das Bestreben nach der Gewinnung möglichst breiter Mittelschiffe zeigt sich in diesen vorgotischen Basiliken, ein Bestreben, was, unserem evangelischen Kirchensysteme günstig, ebenso feindlich durch den Geist des Spitzbogenstiles bekämpft wird, wie jene Emporkirchen.

Doch es bietet sich Gelegenheit, hierauf zurückzukommen; wo sich dann zugleich zeigen wird, daß das Umgehen jener Fragen von seiten eines unbedingten Verehrers des von ihm als vorzugsweise germanisch bezeichneten Spitzbogenstils vielleicht nicht ganz ohne Absicht war, indem die aus ihrer Erörterung hervorgehenden Schlußfolgen diesem Baustile, in Bezug auf seine Anwendbarkeit für evangelische Kirchen, nicht sonderlich günstig sind.

Kommen wir wieder auf die Anwendung des Grundtypus der Basilika als Predigtkirche zurück, so ergibt sich aus den Anforderungen, die man an letztere zu machen hat, daß man den Seitenschiffen, wegen ihres sekundären Nutzens, als Mittel zu zeitweiliger Erweiterung der Kirche, und zu der nötigen freien Cirkulation, eine mindere Wichtigkeit im Vergleich zu dem für das Hören und Sehen des Predigers vorzugsweise günstigen Mittelschiffe beilegen, daß also das letztere im Vergleich zu den Seitenschiffen mehr Flächenraum einnehmen muß als früher. Die Vierung, welche aus der Durchkreuzung des Mittelschiffes mit dem Querschiffe entsteht, bildet offenbar den günstigsten Raum für die Predigtkirche. Ihn so groß zu machen, wie es die allgemeinen Raumbedingungen und die kirchliche Grundidee gestatten, ist daher notwendig. Seine Ausdehnung aber ist abhängig von der Weite des Mittelschiffes. Nächst der Vierung sind die Kreuzesarme, mit kurzen und weiten Verhältnissen, für die Predigtkirche zu berücksichtigen. Auch ihre Weite ist abhängig von der Weite des Hauptschiffes.

Bei der im Spitzbogenstil konstruierten Basilika muß das Mittelschiff, aus struktiven und damit eng verflochtenen ästhetischen Gründen, in seiner Breite ein Verhältnis zu seinen Seitenschiffen haben, wie die Diagonale zu der Seite des Quadrates; nur geringe Abweichungen von diesem Verhältnisse, nach der einen oder der anderen Seite hin, sind gestattet. Ja die Beobachtung an den besten Mustern lehrt, daß diese Breite des

Mittelschiffes als Maximum betrachtet wurde. Nimmt man die Seite eines Quadrates zu eins an, so beträgt die Diagonale desselben 1,4142. Hieraus ergibt sich, daß bei einer im Spitzbogenstil erbauten Predigtkirche in Form eines Langhauses der für das Hören und Sehen des Predigers günstige Raum zu dem für diesen Zweck unbrauchbaren sich nicht einmal wie anderthalb zu zwei verhält. Eine unmäßige Raumverschwendung, — um so bedenklicher, weil die Vierung und die Kreuzesarme ebenfalls beschränktere Verhältnisse dadurch bekommen, und weil die Emporkirchen durch den inneren Organismus des Spitzbogenstils ausgeschlossen bleiben.

Noch ist der Beweis nicht gegeben worden, daß der evangelische Gottesdienst ausdrücklich Emporkirchen vorschreibt.

Schon das überall wahrnehmbare Einbauen von Emporkirchen zwischen die gotischen Pfeiler solcher Kirchen, die ursprünglich dem römisch-katholischen Kultus gewidmet waren, — eine Erscheinung, die in ihrem gleichzeitigen und allgemeinen Hervortreten, gewiß mit Unrecht, einem falschen Streben und dem Ungeschmack der Zeiten zugeschrieben wird, sondern auf einen wirklich gefühlten Mangel hindeutet — kann als Beweis dienen. Verunglückte, oder ungenügende Versuche einer dem Kirchenbaustil überhaupt nich günstigen Geschmacksperiode dürfen nicht so ganz außer Acht gelassen werden, wie es von ästhetischen Laien meistens geschieht. Es läßt sich kein Jahrhundert aus der Weltgeschichte streichen, und soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen (welches zu leugnen ein antiquarischer Gedanke ist, dessen Verkörperung zu gelehrten Abhandlungen aus Stein und Mörtel führte), so muß sie den notwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit, von denen keines, auch nicht das entartete, vorübergegangen ist, ohne einen unvertilgbaren Eindruck auf unsere Zustände zu hinterlassen, zu ahnen geben, und mit Selbstbewußtsein und Unbefangenheit sich ihres reichen Stoffes bemächtigen. Befangenheit im Hervor-

bringen selbständiger Werke ist der Grundfehler, warum unsere Monumente keinen Eindruck, oder wenigstens nicht den mächtigen, unvertilgbaren Eindruck einer Offenbarung, wie die vergangener Zeiten, auf uns machen. Die meisten sind entweder im besten Falle gespenstische Phantasmagorien aus der Vergangenheit, oder die abenteuerlichen Versuche eines durchaus originell sein wollenden Oppositionsgeistes, der alle historische Notwendigkeit leugnet, und eben auch durch den überwiegenden Einfluß der Gelehrten, der Kritiker und Aesthetiker auf unsere Kunst par contrecoup hervorgerufen wird.

Der Beweis, daß Emporkirchen ein notwendiges Element der evangelischen Predigtkirche sind, ergibt sich aber auch aus der Natur der Sache selbst. Ist die Predigtkirche räumlich beschränkt, so wird wegen der Platzgewinnung die Empore notwendig. Ist jene weit, so wird sie deshalb dennoch bleiben, weil der menschlichen Stimme ihre bestimmten Schranken gesetzt sind, und weil leicht begreiflicherweise jeder dem Prediger so nahe wie möglich zu treten bestrebt sein wird. —

Somit sind Emporkirchen historisch als christliches Element begründet, sie sind national (da sie sich in deutschen Kirchen der Vorzeit wie der letztvergangenen Zeit finden) und sie sind nützlich, sogar notwendig. Der Architekt mußte sie also in seinem Projekte mit aufnehmen, um so mehr, als lokale, durch das Programm näher bezeichnete Bedingungen ihn dazu zwangen, wie eine demnächst folgende Vergleichung der materiellen Räumlichkeit, die sein Plan, in dieser Beziehung mit anderen möglichen Kombinationen verglichen, darbietet, beweisen wird.

Die Kreuzesarme sind von der Breite des Mittelschiffes, sie laden wenig aus, und sind apsidenartig gebaucht.

Die Zweckmäßigkeit dieser Anordnung wird im allgemeinen schon von selbst einleuchtend sein. Außerdem machte sein Gefühl, bestätigt durch angestellte Beobachtungen, dem Architekten die Nischenform derselben in akustischer Hinsicht empfehlenswert.

Auch hier befinden sich Emporkirchen.

Ebenso ist die Abstumpfung der scharfen Ecken, die an der Vierung entstehen, durch die Aufgabe bedungen. Der Hauptraum wird dadurch vergrößert und der Aufblick von den Kreuzesarmen auf die Altarkirche und die Kanzel ermöglicht.

Um nun alles zusammenzufassen, was sich als die Idee des Architekten für seine Predigtkirche ergibt, so ist es folgendes:

Die aus der Durchkreuzung des Hauptschiffes und des Querschiffes entstehende weite Vierung mit abgestumpften Eckpfeilern bildet den Kern derselben. An diese schließen sich rechts und links die weiten Kreuzesflügel ergänzend an. Sie sind im Bogen geschlossen und mit Emporkirchen versehen. Das Hauptschiff ist seiner ganzen Länge nach in seiner vertikalen Ausmessung in zwei Teile geteilt. Der obere Teil (die Empore) enthält viel Platz für Andächtige, den Sängerchor und die Orgel. Alle die genannten Teile sind mit feststehenden Vorrichtungen zum Sitzen, außer den nötigen Gängen, versehen. Nicht so der untere Teil des Schiffes, zwischen den Trägern der Emporkirche. Dieser ist als Vorkirche, nur für größere Kirchenfeste als integrierender Teil der Predigtkirche zu betrachten. Bei der gewöhnlichen Sonntagsfeier ist er mit gewirkten Teppichen, die zwischen den Säulen aufgehängt werden, von der eigentlichen Predigtkirche zu trennen. Er muß durch seine Architektur vorbereitend auf das Gemüt der Andächtigen wirken. Die Teppiche sind für sich betrachtet ein glückliches Motiv, das, altchristlichen Ursprunges, zur würdigen Ausstattung des Tempels beliebig ausgebeutet werden kann. Sie befördern die kirchliche Weihe und die für Andacht zur Predigt nötige Abgeschlossenheit besser als das Verschließen der Kirchthüren, das bei evangelischem Predigtgottesdienste fast überall Sitte geworden ist, und recht eigentlich gegen allen uraltherkömmlichen Christengebrauch verstößt. Aber sie haben auch noch den praktischen Nutzen, daß sie das in jedem kirchlichen Gebäude, wes Stiles es sein mag, unvermeidliche

Hallen der Töne dämpfen und dazu beitragen, daß die Predigt überall verständlicher sei. Bei der Aufführung von Oratorien u. s. w. werden die Teppiche beseitigt, oder zurückgeschoben, weil dann andere akustische Bedingungen eintreten. Die Kanzel ist an der einen abgestumpften Ecke der Vierung aufzustellen. Dort entspricht sie am besten allen Anforderungen*), die gemacht werden können. Die Seitenschiffe der Basilika stellen um diesen, das Gesamte der Predigtkirche bildenden mehrgegliederten Kern einen noch immer geräumigen Umgang her, der das Ganze umschließt, und vielleicht nach außen gar nicht mit Glasfenstern zu versehen ist. Hier ist der Ort, wo die Idee des bei uns abgeschafften altchristlichen Gebrauches der Verbindung des Gottesackers mit der Kirche sich symbolisch andeuten oder verkörpern läßt, indem man ihn mit Denkmälern frommer und verdienter Verstorbener, und mit dahin deutenden Darstellungen schmückt. Auch er hat seine praktische Notwendigkeit.

Zum Schlusse dieser die Predigtkirche betreffenden Erläuterungen scheint es angebracht, einer falschen Vorstellung zu begegnen, als ob durch eine der beschriebenen ähnliche Anordnung, mit dem breiten Mittelschiffe und den Emporen, die Kirche etwas Theatrales, Konzertsaalartiges, Salonähnliches u. s. w. notwendig bekommen müsse. Man kann diejenigen, die behaupten, daß ein langes münsterähnliches Gebäude den Bedingungen einer Predigtkirche am meisten entspreche, und sogar akustische Gründe dafür geltend machen, mit ihren eigenen Waffen bekämpfen, wenn sie zugleich hinzufügen, daß eine dem Runden und Quadratischen sich annähernde Grundform an den Konzert- oder Hörsaal erinnere. Hört und sieht man in den Räumen, die sie anempfehlen, wirklich am besten, nun so muß man die Konzert- und Hörsäle, vor

*) In dem großen zu der Konkurrenz eingereichten Plane steht die Kanzel neben dem Altare, an dem vordersten Rande der Altarkirche. Der Architekt hat sich später davon überzeugt, daß hier ihre passende Stelle nicht ist. Anmerk. d. Verf.

allem die Theater, eben auch so bauen. Denn Schall ist Schall, er mag geistlich oder weltlich sein. Profanes und heiliges Wort gehorcht denselben akustischen Gesetzen und erheischt dieselben Bedingungen des Hörens. Dasselbe gilt vom Sehen profaner und heiliger Gegenstände. Das Charakteristische, was beide Anstalten, profane und heilige, unterscheidet, liegt aber in dem Stile, der aus gleichen Elementen die entgegengesetztesten Wirkungen auf das Gemüt durch die Darstellung und Behandlung hervorzurufen vermag. Ebenderselbe Unterschied, der zwischen dem Vortrage eines Professors und der Predigt eines Kanzelredners stattfindet, obschon beide, materiell betrachtet, dasselbe thun, unterscheidet auch eine wohlgeordnete Predigtkirche von einem Hörsaale. Denselben Gegensatz hatte man zu bekämpfen und zu verbinden, als aus dem heidnischen Gerichtshofe sich das Urbild aller christlichen Tempel entfaltete. Man glaubt mit ein paar Beispielen beweisen zu können, daß man entweder auf oder unter den Emporkirchen nichts höre. Sie könnten durch viele Beispiele des Gegenteiles widerlegt werden, wenn Beispiele überhaupt Beweiskraft hätten. Man hört doch (wenn es in dem Sinne der obigen Bemerkung erlaubt ist, Profanes mit Heiligem materiell zu vergleichen) in den Rängen eines gut gebauten Theaters ebensogut wie in dem Parterre. Der Schall senkt sich weder, noch steigt er. Er geht nach allen Richtungen hinaus, am weitesten nach vorn. Solche aus der Luft gegriffene Einwürfe können von der festen Ueberzeugung nicht abbringen, daß die Emporen ein wesentliches Element evangelischer Predigtkirchen sind. Ebenso behauptet man auch, daß der Schall durch Pfeiler gebrochen werden müsse. Sei es; aber die Pfeiler können so stehen, daß sie sich nicht zwischen dem Hörer und dem Prediger befinden. Die Wirkung der Schallbrechung wird, ohne die offenbaren Unbequemlichkeiten, die ein dicker Pfeiler mitten in dem Predigtsaale doch unbestritten hat, ganz dieselbe bleiben.

Es bleibt noch übrig, den Grundplan in Bezug auf die gewählte Stellung des Turmes über der Vierung der Kirche mit Gründen zu rechtfertigen. Dies ist die einzige Stelle, wo sich der Turm organisch aus dem Ganzen entwickeln läßt, wie auch Bunsen, Seite 50, sehr richtig anführt.

Den Turm vor den Eingang zu stellen ist ein an sich unorganisches, wenn auch durch das Herkommen sanktioniertes Auskunftsmittel. Diese Stellung läßt sich überdies nur bei langen Basiliken, deren Anwendung für unseren speciellen Fall die durch das Programm vorgeschriebenen Dimensionen unmöglich machen (so wie sie denn überhaupt dem evangelischen Gottesdienste nicht zusagen), rechtfertigen. Bei Gotteshäusern von gedrängter, quadratischer oder ihr sich annähernder Form ist sie durchaus verwerflich. Ein Turm vor einer kurzen Kirche nimmt sich aus wie ein Federbusch an einer Mütze. Wie sehr außerdem ein vor die Front vorgeschobener Turm den Platz beengt, erweist sich aus nebenstehendem Holzschnitte, welcher ungefähr dem Urbilde des Verfassers der „Andeutungen", auf den Nikolaikirchenplatz, unter Beobachtung der durch das Programm vorgezeichneten Hauptdimensionen angewendet, entspricht.

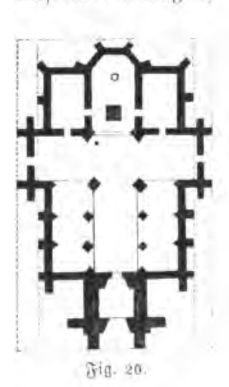


Fig. 20.

Man sieht, wie der vorgeschobene Turm nur noch mehr dazu beiträgt, die beschränkte Räumlichkeit entweder auf Kosten der Altarkirche, oder auf Kosten der Predigtkirche zu verkürzen. Dies ist um so bedenklicher, als die schlanken und hohen Verhältnisse des gotischen Domes notwendig auch eine demgemäße Entwickelung nach der Länge erheischen. Denn sonst kann sich der Rhythmus der Pfeiler und Gewölbkappen nicht gehörig entfalten, und es fehlt der Perspektive des Innern sowohl der Standpunkt als der Rahmen, ohne welche kein richtiges Bild

möglich ist. Es gibt keinen Vordergrund dafür. Dies führt auf folgende Bemerkung:

Die Schönheiten gotischer Münster sind zum Teil auf perspektivische oder malerische Wirkungen, sowie auf zugleich im Zeitmomente übersehbare Wiederholung gleicher Teile begründet. Auch hierin isoliert sich der mittelalterliche Baustil. Die eigentlich architektonischen Schönheiten der byzantinisch-romanischen Kirche lassen sich in ihrer Wirkung auf das Gemüt mehr mit der Musik oder der Poesie vergleichen. Sie wirken in einer Reihe von in der Zeit aufeinander folgenden Eindrücken, die sich in dem empfänglichen Menschengemüte zu einer harmonischen Stimmung verbinden. Es gehört dazu eine größere Einfachheit und Abwechselung in den Massen, sowie markiertere Sonderung der Teile, deren Eindrücke sich in hinreichender, selbst der Einzelheiten sich bewußter Klarheit auf spätere Eindrücke übertragen und mit letzteren zu einer Gesamtwirkung verbinden.

Man kann, wenn man die Richtigkeit des Gesagten zuläßt, die freilich nicht mathematisch bewiesen werden kann, darin eine Rechtfertigung oder vielmehr einen Schlüssel zur richtigen Beurteilung des von dem Verfasser ausgeführten, in Fig. 19 im Grundplan wiedergegebenen Entwurfes erkennen; er hat dabei davon abgesehen, daß das Innere durch einen einzigen Ueberblick sich ganz darstelle. Die hohe Kreuzesüberwölbung läßt sich beim Eintritt nur ahnen. Nicht auf Ueberraschungen, sondern auf sich einander vorbereitende Wirkungen und auf eine Folge von Eindrücken hat er gerechnet.

Für kurze Münster läßt sich daraus folgern, daß sie ihrer Wesenheit nicht entsprechen, und die Verkrüppelung eines an sich herrlichen Prinzips sind.

Nicht ohne Interesse und in mancher Beziehung bestätigend für das Gesagte dürfte die folgende Berechnung des materiellen Platzes sein, den der Plan Fig. 19, verglichen mit den Anforde-

rungen des Programms, sowie mit einem nach Münsterart (Fig. 20) entworfenen Plane, gewährt.

Das Programm fordert feste Sitze für 12—1400 Personen und im ganzen Platz für 3000 Personen.

Die gotische Basilika, nach Fig. 20, bietet in dem Mittelschiffe, den Kreuzesarmen und der Vierung 5780 Quadratfuß, also ca. 963 Sitzplätze, à 6 Quadratfuß, und in den Seitenschiffen 3472 Quadratfuß oder 868 Stehplätze, à 4 Quadratfuß, inkl. der Zwischenräume und Gänge. Diese Form gestattet also im ganzen nur Raum für 1831 Personen, statt der 3000, die im Programm gefordert werden. Will man die Altarkirche ungebührlich verkürzen, ganz gegen ihren Zweck und ihre hohe Bedeutung, so läßt sich zur Not noch eine Zwischenweite der Pfeiler für die Predigtkirche gewinnen, was dann einen Zuwachs von im ganzen 388 Personen gibt. Dann faßt die Kirche 2219 Personen.

Der Plan Fig. 19 hat in der Vierung und den Kreuzesarmen 7152 Quadratfuß, also 1192 Sitzplätze, und in der Vorkirche des Hauptschiffes 3000 Quadratfuß, also 750 Stehplätze, ohne die Umgänge zu rechnen. In den Emporkirchen hat sie Raum für 1000 Personen. Dies macht im ganzen 2940 Plätze, eine Anzahl, die der im Programm verlangten sehr nahe kommt, die außerdem ohne Emporkirchen nicht erreicht werden kann. Dabei hebt sich immer noch die Altarkirche als bedeutsamster Teil der Gesamtkirche in Form und Größe viel mehr heraus, als dies bei Fig. 20 der Fall ist.

Somit entspricht das Projekt, dem Grundplane nach, einerseits dem historisch-geheiligten allgemeinen Urtypus der abendländisch-christlichen Kirchen, anderseits den durch die Kirchenverbesserung herbeigeführten, von der konservativen evangelischen Gemeinschaft mehr oder weniger allgemein anerkannten Veränderungen in dem Wesen des Gottesdienstes. Es bleibt nun noch übrig, die Art zu besprechen, wie der in dem Grundplane niedergelegte Ge-

danke durch die Konstruktion sich verkörpern soll, und hier wird es leider die Notwendigkeit der Selbstverteidigung erheischen, mit den gelehrten Verfassern der öfter angezogenen Schriften in offene Opposition zu treten.

Vorher aber sei es gestattet, drei oder vier Sätze zu stellen und durchzuführen, von deren innerer Wahrheit oder Irrtümlichkeit die Entscheidung über Wert oder Unwert des Entwurfes, dessen Rechtfertigung Gegenstand dieses Aufsatzes ist, zum Teil abhängen mag.

Erster Satz. Der Spitzbogen ist das fruchtbarste Element, das seit der Erfindung des Gewölbes der Baukunst zugeteilt worden ist; aber es ist unrichtig, ihn als eine absolute und überall Anwendung findende Vervollkommnung des Wölbeprinzips zu betrachten.

Beweis. Seine innere Wesenheit ist unzertrennbar von schlanken emporstrebenden Verhältnissen. Dieses als Axiom vorausgesetzt, läßt sich folgern, daß der Spitzbogen keine sehr weite Spannungen zuläßt, obgleich der Schub des Spitzbogengewölbes geringer ist, als der des Rundbogens. Denn bei Spannungen, die eine gewisse Grenze überschreiten, würde eine unmäßige Höhe diesen entsprechend erforderlich sein, um die, der Wesenheit des Spitzbogenstils eigentümlichen schlanken Verhältnisse zu gewinnen. Dadurch würde aber der Kämpfer oder Ansatz der Bogen zu hoch hinaufgerückt werden, und die Stabilität der Pfeiler leiden, die nach Maßgabe ihrer Höhe abnimmt. Außerdem würden es selten die Umstände gestatten, so kolossale Höhenverhältnisse anzuwenden. Dies ist der struktive Grund, warum bei den drei- und mehrschiffigen Basiliken sogenannt germanischer Konstruktion das Mittelschiff, im Verhältnis zu den Seitenschiffen, eine viel geringere Breite hat, als bei den älteren Basiliken.

Es ist ohne Verkennung oder absichtliche Verletzung der Gesetze, die das eigentliche Wesen dieser Bauart ausmachen, nicht

gestattet, das Verhältnis der Diagonale zur Seite des Quadrates für die respektiven Breiten des Mittelschiffes und der Seitenschiffe um vieles zu überschreiten.

Der Rundbogen gestattet dagegen eine viel freiere Anwendung. Er läßt gute Verhältnisse zu, sowohl im Schlanken, Hochstrebenden, als auch im Schweren, Gedrängten, obwohl er nach der erstgenannten Richtung hin beschränkter ist, als der Spitzbogen. Er gewährt eine mannigfaltigere Charakteristik der Gebäude; die feinsten Abweichungen der Formen und Verhältnisse, wie bei der menschlichen Gesichtsbildung, sind hinreichend, dem Bauwerke ein ganz anderes Gepräge aufzudrücken. Durch ihn, wie durch das griechisch-römische Säulenelement, kann der Ausdruck in der Baukunst fast zu physiognomischer Feinheit erhoben werden.

Diese Thatsachen werden selten richtig beachtet. Doch ist hier nicht der Ort, sie weiter zu verfolgen, vielmehr genügt es für den vorliegenden Zweck, aus dem Gesagten nur so viel zu entnehmen, daß, wo Räume zu überwölben sind, die zu einer gegebenen Höhe verhältnismäßig viel Breite haben, der Rundbogen, nicht aber der Spitzbogen der organisch bedungene ist.

Zweiter Satz. Der germanische Baustil gestattet keine Emporkirchen.

Beweis. Sie durchschneiden und neutralisieren die schlank emporstrebenden Verhältnisse, die als innerste Wesenheit des spitzbögigen Pfeilerbaues zu betrachten sind. Daher wurden sie, die in der byzantinisch-römischen Kirche deutscher Durchbildung nicht fehlen durften, mit dem Siege des Spitzbogenelementes allmählich ganz beseitigt.

Dritter Satz. Es ist falsch, wenn der mittelalterliche Baustil des 12., 13. und 14. Jahrhunderts als der ausschließlich nationale bezeichnet wird. Vielmehr ist der Rundbogen dem Boden Deutschlands ebenso vertraut, wie ein anderer.

Diese Behauptung, wie sehr sie den Enthusiasten für den

sogenannt germanischen Pfeilerbau befremden mag, ist nichtsdestoweniger erweislichermaßen wahr. Er zeigt sich im Keime früher wo anders als gerade in Deutschland. Seiner Ausbildung wurde er entgegengeführt in Frankreich, der Normandie, England, Deutschland, Italien, kurz in allen Gegenden des damals civilisierten Abendlandes. Er hat sich in allen diesen Ländern eben auch eigentümlich, je nach Brauch und Klima, fortgebildet wie bei uns. Nur insofern diesem Baustile bei uns der deutsche Stempel aufgedrückt ist, sind wir berechtigt, ihn einen vaterländischen zu nennen. In seiner wahren und allgemeinen Bedeutung ist er der Stil des Mittelalters, der architektonische Ausdruck jener Zeit. Es ist wahr, daß er bei uns, mehr als irgendwo, „tiefsinnig und klar, kühn und reich, edel und keusch" als Kirche hervortritt. Aber dieselben Tugenden, welche das Genie der Deutschen von sich auf ihre Bauwerke übertrug, beseelten sie auch früher, als sie noch den Pfeilerbau mit Rundbogen, den byzantinisch-romanischen Kirchentypus für sich und ihre klimatischen und sittlichen Zustände ausbildeten.

Die deutschen Kirchen aus der Zeit zwischen den Karolingern und den Hohenstaufen stehen in demselben Gegensatze nationaler Individualität gegenüber dem allgemeinen Ausdrucke der Baukunst jener Zeiten; sie sind auch echt deutsch zu nennen.

Kurz, der Faktor echt germanischer Volkstümlichkeit, der nach dem Verfasser der „Andeutungen" im Verein mit der Grundidee der christlichen Kirche zu dem reinen Produkte der gotischen Kirche geführt haben soll, bleibt ein konstanter Faktor, er wirkt als solcher unbewußt zu allen Zeiten. Sogar in unserer durch die Gelehrsamkeit konfus gemachten Zeit bleibt er noch wirksam. Aber zu dem lebhafteren nationalen Selbstbewußtsein jener Zeit gesellte sich damals noch ein anderer Faktor, wodurch das Produkt bedungen wird, welches in dem gotischen Dome uns so herrlich entgegentritt. Dieser Faktor ist der romantische Geist des 13. Jahrhunderts. Es wird schwer sein, für ihn den kürzesten

Ausdruck zu finden. Er tritt uns verkörpert in seinen Bauwerken entgegen, wie er in den Romanen vom Gral und der Tafelrunde und in den Minneliedern märchenhaft und phantastisch zu uns spricht. Dieser Geist lebte in dem großen Saladin, wie in dem Herzen des löwenmütigen Richard, in Philipp August, wie in dem blutigen Kaiser und Minnesänger Heinrich VI. Niemals wurden die sittlichen Elemente des Orients und Occidents, des Nordens und des Südens mehr durcheinander geworfen und vermischt, wie gerade damals. Es ist der Geist der Scholastik, der in dem künstlichen Gleichgewichte der Gegensätze sich kund thut. Ist er, selbst in seinen durch landschaftliche Verwandtschaft uns näherstehenden Erscheinungen, wohl dem Geiste des 19. Jahrhunderts entsprechend? Und können Bildungen aus dieser Zeit auf die unserige passen? So wahr wie die Sage der Nibelungen uns näher steht als Parzival, Titurel, Vigalois und alle die phantastischen Lieder des 13. Jahrhunderts, ebenso wahr ist es, daß die vorgotische Rundbogenarchitektur unserer Zeit näher steht als der Spitzbogen. Dieser Baustil, dessen echt nationale Entwickelung durch das hinzugekommene Element des Spitzbogens gestört wurde, hat sich selbst nicht überlebt, wie der gotische, er ist teils aus diesem Grunde einer ferneren Ausbildung fähiger, teils an sich biegsamer und weniger exklusiv. Die fremden Elemente, die er in sich trägt, die Gegensätze, die er vereint, sind analog dem Stande unserer Bildung, die fremde Erziehungsstoffe aus allen vergangenen Jahrhunderten weder verleugnen kann noch soll, ja sie enthalten sogar eine tiefe Symbolik des Christentums, das aus dem Oriente herüberkommend, auf den Trümmern antiker Bildung seinen triumphierenden Tempel baute. Es kommt auch hier auf eine nationale Auffassung an, um echt national zu sein.

Vierter Satz. Wenn ein Künstler bei dem Bestreben, seinen Stoff selbständig zu behandeln, nicht in abenteuerliche Willkür verfallen will, muß er durchaus das historische Element

der Aufgabe, den Typus kennen und respektieren. Aber es ist gewiß seinem inneren Schaffen ersprießlicher, wenn er diesen Typus in seinen ersten Keimen beobachtet, wo er am nacktesten hervortritt, als wenn er umgekehrt den Anknüpfungspunkt seines Schaffens in den Perioden höchster Kunstvollendung, die doch immer nur in Beziehung auf Zeit und Verhältnisse nicht absolut vollkommene Werke hervorbrachten, sucht. Die begeisterten Nachahmer des Raphael und Michel Angelo wurden nichts wie Manieristen; die neue deutsche Malerschule bildete sich dadurch selbstschaffend hervor, daß sie davon ausging, wovon jene Meister gelernt hatten. Der Ausgangspunkt war derselbe, das Ziel mußte natürlich in dem 19. Jahrhundert ein anderes sein, als in dem sechzehnten.

Unsere Kirchen sollen Kirchen des 19. Jahrhunderts sein. Man soll sie in Zukunft nicht für Werke des 13. Jahrhunderts halten müssen. Man begeht sonst ein Plagiat an der Vergangenheit und belügt die Zukunft. Am schmählichsten aber behandelt man die Gegenwart, denn man spricht ihr die Existenz ab und beraubt sie der monumentalen Urkunden.

Was soll man aber gar zu der Behauptung sagen: die Kirche müsse als solche sich nicht als das Werk der Gegenwart erkennen lassen. Dieser Kontrast mit der Gegenwart sei für heilige Zwecke ersprießlich, ja sogar notwendig. Dies hieße entweder denselben Mustern das Urteil sprechen, die wir nachahmen sollen (denn sie waren ganz neue Schöpfungen zu ihrer Zeit), oder unserer gegenwärtigen Zeit im allgemeinen, als einer unheiligen, der wahren Gottesverehrung in Christo unempfänglichen. Diese Beleidigung mag das Jahrhundert verfechten. Schlechter als das dreizehnte ist es gewiß nicht.

Nach diesen Vorausschickungen sei es gestattet, den Entwickelungsgang, den das Projekt aus diesen allgemeinen Grundsätzen zu seiner speciellen Verkörperung nahm, mit wenigem anzudeuten.

Der Grundplan stand fest, er war aus der Grundidee der Aufgabe hervorgegangen. Auch darüber war der Architekt mit sich einig, daß das Ganze zu wölben sei*). Im übrigen aber war ihm nichts von dem klar bewußt, was ihm nachher bei gelegentlichem, durch das Lesen jener Schriften zum Teil mit veranlaßten Philosophieren über sein Werk als Grund für die Wahl seiner Formen einleuchtete. Bei den Versuchen zeigte sich, daß der Spitzbogen sich auf die Grundidee durchaus nicht anwenden lasse. Es entstanden enorm hohe und kurze Verhältnisse. Die Emporkirchen störten in jeder Beziehung, der Turm auf der Mitte des Kreuzes zeigte sich ebenso widerspenstig. Er kam also von selbst auf den Rundbogen, den er nun nach bestem Wissen im Geiste der Aufgabe durchzubilden bemüht war.

In vorliegendem Aufsatze war es nur die Aufgabe des Verfassers, das Prinzip zu retten, das ihn bei seinem Entwurfe leitete; er ist weit davon entfernt, das Produkt seiner individuellen Auffassung dieses ihm nach innerster Ueberzeugung richtig erscheinenden Prinzips, in seinen Einzelheiten verteidigen oder anempfehlen zu wollen. Nur seinen Turm über der Vierung, den man für eine Kuppel erklärt, weil er kein spitziges, sondern ein gewölbtes Dach hat, sieht er sich gezwungen in Schutz zu nehmen, und dieses auch nur insoweit, als zu beweisen ist, daß er wirklich ein Turm und also dem Programme entsprechend sei.

In der That erfüllt er alle Bedingungen eines Turmes. Es sind die schlanken aufgetürmten Verhältnisse und nicht die spitzen Dächer, die der Begriff eines Turmes bedingt. Ein Bau von über 300 Fuß Höhe bei einem Durchmesser von 60 Fuß ist demnach gewiß zu den Türmen zu rechnen. Hätte man unter einem Turme nichts anderes verstanden, als den gotischen Obelisk, so wäre, zur Vermeidung alles Mißverständnisses, in dem Programme

*) Das Gewölbe ist der eigentliche Träger des Kirchenstiles, sowie der Plafond den Hörsälen zukommt. Anmerk. d. Verf.

Form und Baustil genau vorgeschrieben worden, anstatt hierin volle Freiheit zu gestatten.

Auch gegen das Herkommen sündigt ein überwölbter Turm keineswegs; denn er findet sich aus uralter Zeit als Wahrzeichen in dem Wappen Hamburgs; Gertruden- sowie Michaeliskirche boten und bieten dieselbe Form dar. Will man gründlicher sein und auf das Prinzip der Konstruktion zurückkehren, welche letztere, dem ausdrücklichen Verlangen des Programmes gemäß, alles Holz ausschließen soll, so wird man von selbst, gleichsam wider Willen, auf das auch von außen sichtbare Gewölbe zurückkommen*). Es ist fast anzunehmen, daß selbst die eifrigsten Verfechter des angeblich durchaus konstruktiven Prinzips in der gotischen oder germanischen Bauweise in Verlegenheit geraten würden, wenn sie das steinerne Spitzdach gotischer Türme, als Nachbildung der hölzernen, in konstruktiver Beziehung in Schutz nehmen sollten, wenn schon die Sinnigkeit unserer Vorfahren dabei das Möglichste künstlerischer Benutzung des Gegebenen und technischer Ueberwindung des Materiellen that. —

So schwierig den Sachverständigen die Beantwortung solcher und ähnlicher Fragen erscheinen mag, ebenso leicht wird sie manchen

*) Es ließe sich, als Seitenstück zu der poetischen Lobrede auf die Spitztürme und den gotischen Pfeilerbau in den „Andeutungen“ manches zu Gunsten der Turmkuppel deuten. In ihr konnte man das Sinnbild der Harmonie des Weltalls, der Vereinigung der Gegensätze des Fleisches und des Geistes in Christo, des Endzieles und Ideales, wonach wir unsere innere Welt zu bilden haben, erkennen: Im Kontraste zu der in dem Spitzturme symbolisierten einseitig ascetischen Richtung der Gottesverehrung und gänzlichen Trennung des Geistes vom Fleische. Aber man ist weder Exeget noch Dichter, und es kommt dem ausübenden Architekten nicht zu, die tiefen Bedeutungen und Schönheiten althergebrachter künstlerischer Motive zu deuteln und zu zergliedern. Meistens geht dabei der Flügelstaub, der feine Flaum der Idee durch den Hauch des Wortes mehr oder weniger verloren. Anmerk. d. Verf.

Laien unserer Zeit, denen daher auch von dem Verfasser das Feld in Beziehung auf die Anwendung der Akustik auf Kirchenbaukunst überlassen bleibt. Er unterläßt es, sich mit ihnen über diesen schwierigen Punkt in einen ernsthaften Prinzipienkampf einzulassen, obgleich er hinreichende Veranlassung hatte, darüber nachzudenken, Beobachtungen anzustellen und Erfahrungen zu sammeln *).

---

*) Ueber die hier besprochenen Entwürfe zur Nikolaikirche in Hamburg siehe: Romberg, Zeitschrift für prakt. Baukunst, Jahrg. 1846, Tafel VII bis IX, sowie in: Förster, Bauzeitung, Jahrg. 1848, Tafel 172—174.

3. Noch etwas über den St. Nikolai-Kirchenbau*).

Die Ansichten, welche unlängst in einem im „Hamburger Korrespondenten" mitgeteilten Aufsatze, über die zweckmäßigste Form protestantischer Kirchen, ausgesprochen worden sind, gehen dahin, daß die Form des gotischen Münsters, oder das Langhaus, ohne Emporkirchen, die geschickteste sowohl für katholische als für protestantische Kirchen sei, daß alle, erst seit wenigen Decennien gemachten Versuche, eine andere Grundform in Anwendung zu bringen, zu unglücklichen Resultaten geführt haben, daß sie auch ferner unglücklich ausfallen müssen, daß endlich der feierliche Eindruck eines gotischen Langhauses auf keine andere Weise ersetzt werden könne, sondern man unvermeidlich in den Theaterstil falle, wenn man dasselbe verlasse. Es wird nicht schwer fallen, die Unhaltbarkeit dieser Behauptungen darzulegen.

Der evangelische Gottesdienst ist von dem römisch-katholischen wesentlich verschieden, der Verfasser des Aufsatzes mag noch so sehr auf der Identität beider bestehen. Denn, um alles unberührt zu lassen, was auf die sichtbare Kirche keinen unmittelbaren Einfluß hat, der katholische Gottesdienst basiert auf dem täglichen Opferdienst der Messe, der in großen Kirchen, auf vielen, den verschiedenen Heiligen gewidmeten Altären oft gleichzeitig gehalten wird. Der römische Ritus schreibt ferner feierliche Umgänge in den Kirchen vor, sowohl der Priester als auch zuweilen der ganzen Gemeinde, wodurch eine vollkommen freie, nicht durch Betpulte und Bänke beengte Cirkulation in dem

*) Neue hamburgische Blätter 1845 Nr. 12.

Innern erforderlich wird. Die Predigt bildet nur einen accessorischen Teil des Gottesdienstes.

Außerdem erfordern meistens, wenn ein Domkapitel sich bei der Kirche befindet, die gemeinschaftlichen Chorgesänge der Domherren einen weiten Raum hinter dem Hauptaltare, mit eigenem Altare, mit Chorstühlen und Bischofssitze. Es bedarf für Protestanten keiner Auseinandersetzung des Unterschiedes unseres Gottesdienstes von dem katholischen schon in den wenigen soeben berührten Punkten. Wollte aber jemand bei dem Erbauen einer neuen protestantischen Kirche an eine geträumte Wiederannäherung an die römische Kirche denken, sie schon im voraus darauf zuschneiden, so wäre dies ein Vorgreifen voller Verantwortlichkeit zu nennen.

Es als Axiom anzunehmen, daß das Langhaus für katholische Kirchen die passendste Form sei, verbietet uns schon die Thatsache, daß man sehr frühe von dieser, der heidnischen Basilika entlehnten, nicht selbständigen Form abwich, und daß sogar der Dom zu St. Peter, die hohe Mutterkirche des römischen Glaubens, wenigstens der Conception ihrer großen Gründer nach, eine quadratische Grundform darbietet, die sich an unendlich vielen anderen katholischen Kirchen wiederholt. — Aber selbst zugegeben, daß das Langhaus römischer Basiliken wohl auf die Ausbildung des römischen Ritus von Einfluß gewesen sei, und daß der Katholizismus des 12., 13. und 14. Jahrhunderts sich recht eigentlich in dieser Form verkörpert habe, warum soll sie denn zugleich für uns die passendste sein?

Wir verwerfen so ziemlich alles, was eben das Langhaus erforderlich macht. Wir wollen keine Messen, keine Prozessionen, keinen Priesterdienst um zahlreiche Altäre, deren wechselseitiger Konnex nur durch einen freien, weiten, einem bedeckten Hofe, oder einer heiligen Börse vergleichbaren Raum möglich wird.

Unser Gottesdienst hat zu seinen wesentlichsten Elementen zuerst das Abendmahl, das Lesen des Evangeliums, die Predigt,

das gemeinsame Gebet und den Gesang. Wir brauchen also nur einen Altar, mit Altartisch und geräumigem Umgang, bequem zur Verteilung des heiligen Abendmahles. Wir brauchen ferner als zweites Erfordernis dem Range nach, einen Tempel für das gemeinsame Gebet, den gemeinsamen Gesang und die Predigt. Die Gemeinde bildet weit mehr ein Ganzes, Zusammenwirkendes, als bei den Katholiken. Damit dies Zusammenwirken möglich sei, darf sich die Gemeinde nicht zu weit zerstreuen. Die gedrungenen, quadratischen oder dem Kreise sich annähernden Grundformen fassen am meisten Menschen, ohne zu große Entfernungen. Sie sind daher notwendig für diese Zwecke die besten. — In der That bedarf es nicht erst optischer und akustischer Beweise, um zu wissen, daß man in der Nähe besser sieht und hört, als aus der Ferne, und daß dicke Pfeiler, vorzüglich wenn sie nicht von Glas sind, beides, Hören und Sehen verhindern. Gedrungene Räume lassen sich mit Vermeidung dieser, dem Langschiff notwendigen Pfeiler, leicht überdecken. Solche Gründe haben auch sicher die Stifter der ersten selbständigen christlichen Kirchen in Konstantinopel, Ravenna, Antiochien, Mailand, Venedig u. s. w. schon in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung veranlaßt, die quadratische oder achteckige Grundform für dieselben zu wählen, indem man von der Basilikenform, als der unzweckmäßigen, abließ.

Als drittes Erfordernis kann bei evangelischen Kirchen die Vorkirche nicht fehlen. Sie ist ebenfalls eine uralte Einrichtung, vortrefflich ausgedacht, um durch sie eine Erweiterung des Tempels bei gewissen großen Kirchenfeiern zu ermöglichen. Sie gestattet den Vorteil einer willkürlichen, dem Erfordernis angemessenen Beschränkung oder Erweiterung der Kirchenräume. Die Langhäuser haben diese Elasticität, diese Fügsamkeit, je nach den Umständen, keineswegs. Sie sind entweder für gewöhnliche Kirchentage zu groß, oder für große Feste unzureichend.

Andere Accessorien der Kirche, die auf die Hauptform keinen

Bezug haben, als Turm, Sakristei u. s. w. kommen hier weiter nicht in Betracht.

So war die alte Kirche beschaffen. Eine gedrungene Hauptform, mit Emporkirchen, eine Chornische mit Altar im Osten, eine Narthex oder Vorkirche im Westen, und zuweilen kurze Kreuzesarme an den beiden anderen Seiten des Quadrates. Bei achteckiger Grundform baute man die Emporkirchen aus den Seiten des Achteckes nischenförmig heraus. Und so brauchen wir evangelische Christen sie auch noch jetzt. — Wenn wir, statt dieser Form, die sowohl aus Gründen als aus Beispielen erweislich die zweckmäßigste ist, ein Langschiff ohne Emporen, ein katholisches Münster bauen, wohin wird dieser Mißgriff notwendig führen? Erstens erfordert der Mangel der Emporkirchen, daß wir jedes Plätzchen der unteren Kirche zu Rate ziehen müssen. Der großartige Raum wird also über und über mit Betpulten und Bänken besetzt sein. Davon ist ein gutes Teil unbrauchbar. Abgesehen davon ist aller freie Verkehr gehemmt. Dies schadet zwar nicht viel, weil bei uns während des Gottesdienstes kein Verkehr stattfinden soll, aber es spricht doch sehr gegen die Wahl einer Form, die ursprünglich als eine Art von heiliger Börse eine ganz andere Bedeutung hatte. Wenn nun die unteren Plätze, nach Abzug der vielen unbrauchbaren, nicht ausreichen, so ist es das erste, daß man die schönen Räume zwischen den Pfeilern ins Auge faßt, und sie mit Emporen verbaut. Dies Prognostikon ist unfehlbar. Unzählige Beispiele von Kirchen, die erst verstümmelt werden mußten, um dem protestantischen Gottesdienste angepaßt zu werden, bestätigen die Wahrheit des Gesagten. War es mit unseren alten Kirchen*) nicht dasselbe? Wurde der Petrikirche nicht in protestantischen Zeiten ein ganzer Seitenflügel angebaut?

Noch ein Uebelstand verdient Erwägung. Die Kanzel muß bei langen Schiffen seitwärts angebracht werden. Die Erfah-

*) In Hamburg.

rung zeigt dies überall. Ein Teil des Publikums muß sich also drehen, wenn die Predigt angeht, oder dem Pastor den Rücken zuwenden. Beides gleich große Uebelstände, die bei der gedrungenen Form vermieden werden.

Eine Hauptsache ist aber noch bei dem ganzen Streite, daß der vorgeschriebene Raum bei der neuen Nikolaikirche gar nicht gestattet, ein Langschiff ohne Emporen in Anwendung zu bringen, wenn man nicht in die gröbsten Widersprüche geraten will. Ein kurzes Münster bleibt immer nur ein Stück, ein Stumpf von einem Münster. Der Rhythmus der oft nach einander regelmäßig wiederholten Pfeiler und Kreuzkappen wird sich der Kürze wegen nicht klar aussprechen; die hohen Erwartungen, die man von der Anwendung dieses an sich schönen Motives hegte, werden sich schmerzlich getäuscht sehen. Man vergleiche nur die Grundpläne der herrlichen Münster zu Ulm, Freiburg, Meißen, Magdeburg u. s. w. mit denjenigen, die in Form eines Langschiffes für den St. Nikolaibau gemacht worden. Man wird sich dann von der Wahrheit des Gesagten überzeugen, oder von blindem Enthusiasmus für diese Form befangen sein. Außerdem möchte es sehr ratsam sein, doch vorher genau zu berechnen, ob unten auch wirklich Raum genug bleibt, für die vielen Sitz- und Stehplätze, die gefordert werden.

Was der Verfasser des oben erwähnten Artikels von den verunglückten Versuchen sagt, die erst seit einigen Jahren gemacht wären, eine eigene Form für protestantische Kirchen zu erfinden, ließe sich faktisch dadurch widerlegen, daß unter vielen anderen Beispielen die Frauenkirche in Dresden weder von so später Zeit herrührt, noch als ein verunglückter Versuch zu qualifizieren ist. Aber zugegeben, daß alles bisher Gemachte nicht genügte, ist dies ein Beweis, daß man bei der offenbar unpassenden Form altkatholischer Kirchen beharren müsse? Man wollte erfinden, was längst schon erfunden war, und der Geschmack der Zeit, in welche diese Versuche fallen, war dem Kirchen-

stil ungünstig. Die altchristliche Kirche entspricht ganz den Bedürfnissen unseres Gottesdienstes. Wer sie kennt, wird ihr religiöse Weihe, trotz der Emporkirchen, nicht absprechen, Redensarten, wie „theatral“, „salonartig“, dienen nur dazu, den Laien irre zu machen. Schlimm genug, wenn der Architekt aus der Kirche einen Salon macht. — Uebrigens gibt es auch Salons in der Form von Langschiffen.

Noch eines verdient schließlich erwähnt zu werden. Man macht einigen der Konkurrenten den Vorwurf, daß sie weniger ein Kirchspielmonument, als einen protestantischen Tempel im Auge gehabt hätten. Was heißt dies? Soll der Tempel vorzugsweise als äußeres Wahrzeichen dienen, und soll er ein Versammlungsort der Gemeinde auch für politische Zwecke sein? Als äußeres Wahrzeichen wäre dann wohl der spitze Turm gemeint, der bei mehreren Entwürfen nicht vorhanden war. Aber Hamburgs Wappen hat zwei stumpfe und in der Mitte einen runden Turm, im Gegensatz von anderen Städten, die spitze Türme führen. Vermutlich wird auch wohl Hamburg zur Zeit der Begründung seiner Freiheiten keine gotischen, sondern stumpfe Türme gehabt haben. — Als Versammlungsort der Gemeinde im freien Verkehre, wie auf einer Börse, kann, wenn es überhaupt hierauf ankäme, ein Langschiff am allerwenigsten dienen, denn da die Emporkirchen fehlen, so muß der ganze untere Raum mit Bänken besetzt werden. Weit passender fügte sich diesem Zwecke die Vorkirche eines im altchristlichen Stile aufgeführten Tempels. Denn da soviel Platz auf den Emporkirchen zum Sitzen gewonnen wird, so ist es bei dieser Kirchenform weit eher gestattet, einen angemessenen Raum der unteren Kirche frei von Bänken zu lassen, die in so vielen Beziehungen häßlich und störend sind. Diese Bemerkungen sind gewiß durchgreifend. — Aber was sind Gründe gegen eine einmal vorhergefaßte Meinung?

---

4. Reise nach Belgien im Monat Oktober 1849*).

Amiens.

Mein Ausflug von Paris nach Belgien, obgleich in seinem Hauptzwecke erfolglos und in der Erinnerung getrübt durch bittere Enttäuschungen und Krankheit, war für mich dennoch nicht ohne künstlerische Erhebungen und geistige Stärkung in dieser Zeit des Exils.

Es gelang mir, mich momentan meinen trüben Gedanken und den Trakasserien der Gegenwart in dem Studium der Kunst und in dem Genusse der durch schönes Herbstwetter ernst lächelnden Natur zu entziehen. Ich glaubte mich in meine Jugend, in jene arbeitsvollen aber sorgenlosen Jahre meiner Kunstreisen versetzt, als ich in Gesellschaft des liebenswürdigen und geschickten Architekten Stilling aus Kopenhagen die malerischen Straßen der alten, halbverödeten Stadt Brügge durchwanderte, die zahllosen Denkwürdigkeiten, welche sie in ihren wohlerhaltenen mittelalterlichen Bauwerken besitzt, bald im reinen Glanze eines wolkenlosen Herbsttages, bald im Nebel des Morgens oder bei dem falben, schattenvollen Schimmer des Mondes aufsuchte und einige flüchtige Erinnerungen davon in meinem Album sammelte. Schon vorher hatte ich zuerst in Amiens, hernach in Gent Station gemacht, nach welchem letzteren Orte eine

*) Zuerst erschienen in: Romberg, Zeitschrift für praktische Baukunde. Jahrgang 1849.

trügerische Einladung und die Aussicht auf Begründung einer neuen Stellung mich gelockt hatte und wo ich nichts als Enttäuschung und Verfolgung erfuhr.

In Amiens blieb ich nur so lange, um die schöne Kathedrale in Augenschein nehmen zu können, die, gleich vielen anderen, nordfranzösischen Kirchen in der Disposition große Verwandtschaft mit dem Kölner Dome zeigt. Sie wurde ungefähr gleichzeitig mit letzterem unter Philipp August in dem Jahre 1220 von dem damaligen Bischof von Amiens, Evrard de Fomilloy, gegründet. Dieser Prälat starb, noch ehe der Grund fertig war. Godefroi d'Eu, sein Nachfolger, führte die Mauern und Pfeiler bis zu den Gewölben auf und letztere wurden unter dem Bischof Arnold fertig. Ihm verdankte die Kirche außer den äußeren Galerien auch den Glockenturm über der Kreuzesmitte, welcher am 15. Juli 1527 abbrannte und seitdem aus mit Kupfer bekleidetem Holze in kleineren Dimensionen wieder hergestellt wurde.

Man fuhr langsam mit Hilfe von Diöcesalbeiträgen und milden Stiftungen mit dem Baue fort, welcher im Jahre 1288 vollendet war.

Eine alte Inschrift, die den Schlußstein des Labyrinths umgab, der, in musivischer Arbeit ausgeführt, vormals den Fußboden des Schiffes zunächst dem Eingange schmückte, und welcher barbarischer Weise fortgeschafft und in der städtischen Antiquitätensammlung zu Amiens aufbewahrt wurde, nennt drei Architekten, die nacheinander diese Kirche zu Ende führten.

Robert von Lusarches machte den Entwurf und die Modelle, und legte den Grund; Thomas von Cormont setzte das Werk fort und Renaud, dessen Sohn, brachte es zu Ende bis auf die Türme, die erst im Jahre 1366 bis zu der ungleichen Höhe fertig wurden, auf welcher sie bis jetzt geblieben sind und wohl beständig bleiben werden, bis die Zeit mit ihnen abrechnet. Der Stein der Kirche, ein fester Kalkstein, wurde größtenteils den benachbarten Brüchen

entnommen. Damals suchten die Architekten eine Ehre und für ihre Werke eine charakteristische Schönheit in der Anwendung des dem Boden angehörigen Stoffes, jetzt sucht man dort wie anderwärts im Gegenteil seinen Werken durch auswärtige Steine einen fremdartigen und verfehlten Reiz zu leihen.

Die Gliederung des Grundplanes*), die Leichtigkeit und Eurhythmie seiner Teile macht denselben meiner Ansicht nach zu einem unübertrefflichen Muster, dessen Reize noch durch den seltenen Vorzug einer ungestörten Einheit in der Conception erhöht werden. Er ist aus einem einzigen Gusse und übertrifft den ohne Zweifel nach französischem Vorbild entworfenen Kölner Dom bei weitem.

Das Mittelschiff hat weniger Spannung als bei letzterem und bildet gerade das Dritteil der ganzen inneren Weite der Kirche. Es erhebt sich in kühnen, überragenden Verhältnissen über die vergleichsweise niedrigen Seitenschiffe, so daß die Seitenfenster des Mittelschiffes ein hohes unverkümmertes Verhältnis zeigen, dessen mächtige Wirkung sich gleichmäßig von außen und von innen kund gibt.

Ich habe in einer Broschüre, die bei Veranlassung jenes für mich so unglücklich ausgefallenen Kampfes um die Nikolaikirche in Hamburg herauskam, behauptet und der Hauptsache nach auch bewiesen, daß der Spitzbogen eine willkürliche Erweiterung des Mittelschiffes auf Kosten der Seitenschiffe nicht gestatte, daß der Rundbogen hierin mehr Mannigfaltigkeit in der Grundform zulasse und daß letzterer daher für evangelische Kirchen, bei denen es wichtig sei, daß die vorhandenen Pfeiler das wesentliche Element derselben, den Predigtraum, nicht stören, geeigneter sei als jener. Ich wurde damals von einem schwarzkappigen Gegner auf hämische Weise angefeindet, hielt es aber für überflüssig, den

*) Siehe Romberg, Zeitschrift für praktische Baukunde. Jahrgang 1849. Tafel 50.

Streit, der in das Feld der Gemeinheit hinüberspielte, fortzusetzen, da die Frage, um die es sich handelte, entschieden war. Aber ich habe seitdem fortgefahren, zur Durchführung der von mir damals nur flüchtig hingestellten Ideen Materialien zu sammeln, die sich unter meinen in Dresden zurückgelassenen Papieren befinden. Ich habe alle Grundpläne gotischer Basiliken*), die ich kannte und in Werken vorfand, sowie anderseits alle Rundbogenbasiliken des Altertums und der christlichen Zeit zusammengetragen und bin zu interessanten Resultaten gekommen; unter anderem zu der Bestätigung meiner damals hingestellten

*) Auch die Anwendung des Ausdruckes Basilika in dem allgemeinen Sinne für gewisse gotische Pfeilerkirchen, so gut wie für heidnische Gerichtssäle und Rundbogenkirchen wurde Gegenstand einer hämischen Kritik seitens des schwarzen Gegners. Die Basilika ist nach meiner Definition der bedeckte Hof, ein Raum, der in dem Grundmotive eine von Säulenhallen innerlich umgebene, von Mauern äußerlich eingeschlossene Gevierung oder auch einen Kreis oder irgend eine sonstige Form bildet. Das Motiv bildete sich zur Basilika aus, indem der innere, ursprünglich offene Hof anfänglich durch wandelbare Teppiche und Segel, hernach durch festüberragende Schutzdächer, zuletzt durch Gewölbe bedeckt wurde. Das Innere, den Hof überdeckende Schutzdach hieß bei den Römern testudo. Aelteste Beispiele von Basiliken mit solider Ausführung aus Stein des inneren Schutzdaches sind die hypostylen Säle der Tempel zu Medinet-Abu, Karnak und Luxor. In dem ersten Hofe des Tempels zu Karnak stehen Säulen, die offenbar den Zweck hatten, bewegliche Decken, wahrscheinlich Vela, Segeltücher zu stützen. Hier sehen wir das Motiv in noch größerer Ursprünglichkeit. Das Peplon der Athene des Parthenon gehört dahin, sowie das Velum der Theater der Alten, die durch Anwendung derselben das Gebiet der Basiliken berührten. Die überhöhte gotische Pfeilerkirche ist offenbar eine Basilika.

Uneigentlicher würden jene norddeutschen Kombinationen so genannt werden, bei denen die Schiffe gleiche Höhe und meistens auch gleiche Seiten haben. Es ist leicht einzusehen, daß auch Kuppelgebäude, wie Sta. Sophia, S. Marco, S. Teodoro und viele andere nach der gegebenen Definition zu den Basiliken gerechnet werden können, wie sie denn auch häufig von alten und neuen Schriftstellern so genannt werden.
Anmerk. d. Verf.

Behauptung, daß das mittlere Verhältnis der Breite des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen gotischer Basiliken in der vollkommen ausgebildeten Epoche, sei, wie die Diagonale zu der Seite des Quadrates, und daß es niemals das Doppelte der Weite der Seitenschiffe erreicht habe. Nur hätte ich die beschränkende Bemerkung hinzufügen sollen, daß nur von dreischiffigen Kirchen die Rede sei. Bei fünf und mehrschiffigen Basiliken darf man die Weite des Mittelschiffes nicht mit der Weite der einzelnen Seitenschiffe, sondern mit der Gesammtweite aller Seitenschiffe vergleichen. Denn diese Seitenschiffe zusammen bilden nur eine einzige Breitenabteilung, die, weil sie wegen ihrer Niedrigkeit und großen Breite nicht mit einem einzigen Gewölbe überdeckt werden können, in der Mitte durch Säulen unterstützt und mit mehreren Gewölben bedeckt wurde.

Die Anomalie der mehr als dreischiffigen Kirchen dient also nur noch mehr zu der Bestätigung der ausgesprochenen Thatsache, daß die Spannung gotischer Räume gewissen Beschränkungen unterworfen sei, die in der guten Zeit der Kunst nicht überschritten wurden. Die mäßige Spannung des Mittelschiffes der Kirche zu Amiens, gemeinsam mit der geringen Höhe der Seitenschiffe, gestattete jene freie Entwickelung der schlanken Verhältnisse des Spitzbogenstils, ohne daß eine übertriebene Höhe erforderlich war, wie in dem Dome zu Köln, bei welchem die Decke aufhört, in dem Bilde und Eindrucke des Ganzen mitzuwirken.

Auch in dem Aeußeren bietet diese herrliche Kirche reichen Stoff zur Bewunderung und zu vergleichenden Betrachtungen dar, die meistens zu ihrem Vorteile ausfallen. Die beiden Türme sind leider unvollendet geblieben, wie die meisten Türme in Frankreich, so daß man kaum anzugeben weiß, welche Intention den fränkischen Meistern bei Vollendung derselben vorschwebte.

Drei große Portale, das mittlere etwas breiter als die beiden anderen, entsprechen den Haupteinteilungen des Inneren. Sie sind mit reichen Spitzeneinfassungen und darüber mit breiten,

mit Rosen verzierten Bändern besetzt; darüber einfache Giebel. Die Felder über den Thüren, die nach gewöhnlicher Art mit geraden Stürzen bedeckt sind, zieren reiche und in sehr edlem Stile durchgeführte Basreliefs, das jüngste Gericht und andere Gegenstände des neuen Testaments darstellend.

Unter den Kämpfern sind die Pfeiler der Portale statt der Säulen mit kolossalen Bildsäulen bedeckt und unter diesen herrscht ein mit vierblätterigen Kleeblattfüllungen übersätes etwa 12 Fuß hohes Stilobat. Jede Füllung enthält ein Basrelief in flacher Arbeit, in sehr schönem Stile, allegorische Bilder, die Tugenden und Laster, Fabeln 2c. vorstellend.

Vier mächtige Spitzsäulen erheben sich zwischen und zur Seite der drei Portale und haben ihre Entstehung in der Höhe der Kämpfer. Dann folgt eine offene Galerie in Form einer fortgesetzten Reihe von Fenstern, darüber eine zweite Gallerie von Nischen mit kolossalen Bildsäulen, dann in der Mitte eine reiche Fensterrosette, eine Ballustrade und eine durchbrochene Giebelspitze des mittleren Hauptschiffes; an den Türmen zwischen den Eckwiderlagern zwei Etagen große gekuppelte Spitzbogenfensteröffnungen. Die obersten Etagen sind von ungleicher Höhe. Der Turm rechts am Eingange ist hier niedriger. Der Turm links hat noch über dem obersten Fensterpaar eine reiche mit Fialen verzierte Balustradengalerie. Die Spitze des mittleren Giebels krönt eine kolossale Madonna.

Der ernste und kräftige Eindruck der Façade wird gehoben durch einen mannshohen Perron, der vor dem Portale herrscht und zu dem breite Stufen hinaufführen. Selbst die beschränkte Umgebung des Parvis oder Platzes, auf dem das Gebäude steht, trägt zu der imposanten Wirkung desselben bei.

Schön auch sind die Seitenportale und die Ansichten der Chorseite an dieser Kirche. Das angedeutete glückliche Verhältnis des Mittelschiffes zu den sehr niedrigen Seitenschiffen tritt hier in seine ganze Wirksamkeit. Die Strebebögen sind stark ge-

neigt und haben nicht das Gespreizte, auch nicht die übertriebene Anhäufung der Strebebögen zu Köln. Die schönen Fenster des Mittelschiffes über den Gallerien der Seitenschiffe dominieren in ihrer ganzen Pracht.

Die mittelalterliche Baukunst, die wir die germanische zu nennen gewohnt sind, obschon sie sich fast gleichzeitig und ihren Prinzipien nach gleichförmig über das ganze westliche Europa verbreitete, nahm dennoch in den verschiedenen Ländern einen eigentümlichen dem Genius des Volkes und Landes entsprechenden Charakter an, den zu erkennen leichter ist, als ihn festzuhalten und seine Erkennungszeichen gegenüber den verwandten Manifestationen derselben Kunst in den übrigen Ländern begreiflich darzustellen.

Wir Deutschen glauben diesen Stil, den wir den germanischen nennen, als vorzugsweise unserer nordischen Weise angeeignet und bei uns am vollendetsten und schönsten ausgebildet, für uns vindizieren zu müssen, wir maßen uns an, alle die Eigentümlichkeiten dieses Stils in anderen Ländern für Anomalien und Entartungen unserer Bauweise auszugeben, und es dauerte lange, ehe man bei uns die irrige Ansicht aufgab, daß er eine ausschließlich deutsche Erfindung sei.

Von diesem allen ist nur so vieles wahr, daß der gotische Kirchenstil bei uns fast plötzlich nach seinem Auftreten in ein höchst sinnreiches mit fast mathematischer Bestimmtheit reguliertes System gefaßt wurde, dessen innere Vollkommenheit, dessen konsequente Gesetzlichkeit die weitere Entfaltung von Blüten und Zweigen derselben Kunst nach neuen Richtungen hin bei uns verbot. Jenseits der strengen Grenzen dieses geometrischen Systemes lag nur die Entartung und der Verfall.

Anders in Frankreich. Hier dauerte das Schwankende in den Verhältnissen, in den Uebergängen und in den Formen der Details viel länger und wurde niemals ganz gesetzlich ein für allemal gültig festgestellt. Daher große Mannigfaltigkeit in den Einzelerscheinungen bei geringerer Korrektheit und Uebereinstim-

mung in den Teilen derselben. Der Genius der Architekten war nicht gänzlich dem Geiste des Jahrhunderts unterworfen, er behielt Freiheit, sich zu bewegen, wenn er nur der allgemeinen Richtung im ganzen folgte. In Frankreich ist die gotische Baukunst noch nicht abgeschlossen und fertig, wie bei uns, sie kann noch heutigestages wieder aufgenommen und weiter geführt werden. Hier ist diese Kunst menschlich geblieben, unvollkommen, aber stets der Weiterausbildung fähig, bei uns in Deutschland ist sie in ihrer Art vollkommen und deshalb nicht weiter vervollkommnungsfähig: das Werk eines göttlichen Bauinstinktes auf unabänderlichen Gesetzen begründet.

Was mich an der Kirche zu Amiens besonders frappierte, waren die kolossalen Bildwerke, womit die Façaden derselben geschmückt sind. Ich spreche jetzt nicht von der Vortrefflichkeit ihres Stils (die Skulpturen der fränkischen Schule des 13. und 14. Jahrhunderts sind in dieser Beziehung vor der unsrigen in dem entschiedensten Vorteile) noch von der Weichheit und Vollendung ihrer Ausführung, sondern von der Größe ihrer Dimensionen. Es ist eine Eigentümlichkeit des fränkisch-gotischen Kirchenstiles, daß er die Anwendung des Figürlichen in kolossalen in die Gesamtmasse des Baues weit eingreifenden Verhältnissen gestattet, während in Deutschland dieselben selten viel über Lebensgröße nur als ornamentales Beiwerk dienen. An der Façade zu Amiens bilden die zwölf Apostel ebensoviele kolossale Karyatiden, über deren Häuptern, freilich in Form freischwebender Tragsteine, die Kämpfer der kleinen Bögen hervorragen, die die Basis der vier kolossalen Fialen abgeben, zwischen denen die drei Bogenportale der Façade eingespannt sind. Dieser Versuch, die menschliche Gestalt in organischen Zusammenhang mit der Ordnung des Ganzen zu bringen, ist in meinen Augen eine wichtige und sehr zum Vorteil der fränkisch-gotischen Bauweise sprechende Erscheinung. Bekanntlich ist nur den Griechen die Lösung der höchsten Aufgabe der Baukunst

ganz gelungen, die der organischen Verwebung der menschlichen Gestalt in die Ordnungen des Baues. In allen anderen Baustilen erscheint sie nur als dekoratives, außer der Konstruktion stehendes Beiwerk, oder in zwerghaften Verkrüppelungen. So auch in den meisten Verzweigungen des gotischen Baustiles.

Schon an dem Straßburger Münster, dessen herrliche Skulpturen ganz der fränkischen Schule angehören, gibt sich ein lobenswertes Streben nach demselben Ziele hin kund, wie denn auch in der eigentümlichen Benutzung der Wendeltreppen zur Bildung des Turmabschlusses und in manchen anderen Erscheinungen dieses Wunderbaues sich ein ursprünglich fremdes Schalten und Walten mit den Formen verrät, welches nur strenggläubige Puristen verwerflich finden und den müßigen Bestrebungen der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, durch Schnörkelwesen sich der Tyrannei des Schematismus zu entwinden, gleichstellen.

Doch genug von diesen Betrachtungen, die ich vielleicht gelegentlich weiter ausführen werde. Die Stunde der Eisenbahn naht, kaum habe ich noch Zeit, in das Innere der Kirche zurückzukehren, noch einmal den gewaltigen Eindruck des hohen Kreuzes in mich aufzunehmen und den Einzelheiten der Kapelle und des Chores meine letzte Aufmerksamkeit zu widmen. Der Chor ist, wie gewöhnlich, durch eine hohe, zwischen den Pfeilern des Mittelschiffes eingespannte Mauer eingeschlossen. Er ist mit dem ganzen hinteren Teile des Hauses, um sechs Stufen über dem Boden erhöht.

Die Chorstühle des Domkapitels sind aus Kastanienholz aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts wieder im späten blumenreichen gotischen Stile von dem Tischler Jean Turpin und dem Holzschnitzer Anton Avernier, beide aus Amiens, sehr kunstreich ausgeführt. Ihre Hauptzierde besteht in vier hohen Pyramiden oder Fialen in leichter, durchbrochener Arbeit, welche zu Anfang und zu Ende der beiden Stuhlreihen stehen. Die Skulpturen daran, vorzüglich einige Madonnenbilder, von dem genannten Anton Avernier, sind von großer Schönheit.

Aber das Merkwürdigste von dem Chore sind die fortlaufenden mit Malerei verbundenen und bemalten Reliefs an den Außenwänden und die unter ihnen befindlichen Denkmäler. Rechts sieht man eine Folge von Reliefs mit erklärenden Versen im altfranzösischen Stile darunter, darstellend den Einzug des h. Firmin in Amiens, seine Predigten, wo das Publikum und mannigfaltige Gruppen, teils aufmerksam, teils schlafend, sehr lebendig dargestellt ist, die Bekehrungen, die er ausführte, sein Gefängnis und sein Martyrium. Die Malereien des Hintergrundes zeigen interessante Ansichten der Stadt Amiens. Die verschiedenen Gruppen sind durch zierliche Spitztürmchen voneinander geschieden, und unterhalb derselben liegen die Statuen von Bischöfen unter Bögen, die mit schönen Malereien verziert sind. Sie datieren aus dem 15. Jahrhundert.

Die zweite Serie von Darstellungen an der Chorwand zeigt die Auffindung des Körpers des hl. Firmin in St. Aheul, seine Ausgrabung und die Hinüberschaffung seines Sarges nach Amiens. Letzteres Bild, der Ernst der Leichenträger und des Gefolges, die Feier, die über der Handlung schwebt, die Schönheit der einzelnen Figuren sind unübertrefflich.

Auf der linken Seite des Chores sieht man, den beschriebenen räumlich entsprechend, eine Reihe von Darstellungen aus der Geschichte Johannes des Täufers. Vorzüglich schön sind die weiblichen Gestalten.

Diese Bildwerke aus dem 16. Jahrhunderte wurden in ihrer ursprünglichen Farbenpracht wieder hergestellt von den Herren Condrun und Duthoit in dem Jahre 1839. Sie haben ihre Aufgabe mit Talent gelöst, was leider meistens, hier und bei uns in Deutschland, bei ähnlichen Vorkommnissen selten der Fall ist.

Die Kirche enthält noch eine Menge zum Teil sehr alter Denkmäler von Bischöfen und anderen, von denen einige großes Interesse gewähren. Doch habe ich mich schon zu lange bei diesen Details aufgehalten. Fort nach Belgien.

---

5. Ueber Wintergärten *).

Die Wintergärten sind uralt. Schon die Römer wendeten sie zur Verschönerung ihrer verschwenderisch angelegten städtischen Wohnungen und Villen an, und mögen sogar in technischer Beziehung, vorzüglich in Beziehung auf Zweckmäßigkeit der Heizungsmittel und geschickte Benutzung der Himmelslage, nach allem, was wir darüber lesen und selbst in einigen Ueberresten noch sehen, weiter gewesen sein, als wir jetzt sind, die wir nach so langer Zeit diesen Gegenstand erst wieder neu aufgenommen haben, und gleichsam vom ABC wieder anfangen mußten.

Noch viel mehr waren sie zweifelsohne uns überlegen in der architektonisch-künstlerischen Auffassung dieser Aufgabe, die, wir müssen uns dieses gestehen, bis jetzt bei uns auf die allerroheste und ursprünglichste Weise, in einer Art von nacktem Eisenbahnstile ihre Lösung gefunden hat.

Es wird noch lange dauern, bis das Eisen, und überhaupt das Metall, welches erst wieder in seine Rechte als Baumaterial eingetreten ist, auf eine so vollkommene Weise technisch beherrscht sein wird, daß es als künstlerisches Element in der schönen Baukunst neben dem Steine, den Ziegeln und dem Holze Geltung und Würdigung zu finden beanspruchen darf.

Mir ist noch nicht ein einziges Beispiel einer künstlerisch

*) Teil eines Aufsatzes: Der Wintergarten zu Paris. Zeitschrift für praktische Baukunst, von A. Romberg. Jahrg. 1849.

genügenden sichtbaren Eisenkonstruktion an monumentalen Bauwerken vorgekommen. Nur an Bauwerken entschieden praktischer Bestimmung, wie an Schutzdächern von weiter Spannung, besonders an den Garen der Eisenbahnhöfe, machte sie einen befriedigenden Eindruck. Wo immer sie sonst in Anwendung kommt, erinnert sie, oft sehr störend, an jene kalten und den Zugwinden bloßgestellten Eisenbahnräume und macht jede gemütliche oder feierliche Stimmung unmöglich.

Ein auffallender Beleg zu dem Angeführten ist die neue Bibliothek der St. Geneviève zu Paris, ein Gebäude, das sehr vieles Interessante darbietet und als das bedeutendste Werk der letzten republikanischen Zeit zu betrachten ist, in welchem aber der Architekt, Herr Labroust, einen unglücklichen sichtbaren eisernen Dachstuhl anzubringen und ihn noch dazu mit dunkelgrünem Anstriche zu bedecken für gut fand, so daß dem Bibliotheksaale, der zugleich als Lesesaal dient, die für ernste Studien so nötige gemütliche Abgeschossenheit fehlt und schwerlich jemand denselben ganz befriedigt verläßt.

Das Mißlingen dieser Versuche, der Eisenkonstruktion für die ernste Architektur einen Ausdruck zu geben, sollte es aber wirklich aus unserer Unerfahrenheit in der Benutzung des Stoffes herrühren? Vielleicht! — Doch soviel steht fest, daß das Eisen und überhaupt jedes harte und zähe Metall, als konstruktiver Stoff seiner Natur entsprechend in schwachen Stäben und zum Teil in Drähten angewendet, sich wegen der geringen Oberfläche, welche es in diesen Formen darbietet, dem Auge umsomehr entzieht, je vollkommener die Konstruktion ist, und daß daher die Baukunst, welche ihre Wirkungen auf das Gemüt durch das Organ des Gesichtes bewerkstelligt, mit diesem gleichsam unsichtbaren Stoffe sich nicht einlassen darf, wenn es sich um Massenwirkungen und nicht bloß um leichtes Beiwerk handelt. Als Gitterwerk bei Einhegungen, als zierliches Netzwerk darf und soll die schöne Baukunst das Metall in Stäben als günstigsten

Baustoff anwenden und zeigen, aber nicht als Träger großer Massen, als Stütze des Baues, als Grundton des Motivs.

Man macht den Römern und Griechen den Vorwurf, daß sie es nicht verstanden haben, das Metall in seiner Eigentümlichkeit als Baustoff zu benutzen, und führt als Beispiel die bronzenen Balken des Pantheon an, bei welchen das Metall zu Formen benutzt sei, die anderen Stoffen, dem Holze und allenfalls dem Marmor naturgemäß seien.

Ich nehme in dieser Beziehung die Architekten des Pantheon nicht nur in Schutz*), sondern ich behaupte sogar, daß sie den einzig richtigen Ausweg gefunden hatten, der geboten ist, die Bedingungen des Stoffes mit denen der Schönheit in Einklang zu bringen. Wer darf behaupten, daß die Benutzung des Eisens zu Trägern und Stützen am vorteilhaftesten in Form der Stäbe geschieht? Beweist der Kalkul und die Erfahrung nicht im Gegenteil, daß hohle Metallprismen gegen die horizontale Belastung so gut wie gegen den Vertikaldruck nach der Richtung ihrer Längenachsen bei weitem größere Widerstandsfähigkeit haben als volle Stäbe von gleicher Durchschnittsfläche des Metalls? Ist es außerdem nicht bekannt, daß das Metall in Blechform am meisten durchgearbeitet ist und Strukturfehler in dieser Form am leichtesten äußerlich erkennbar sind, während sie sich im Innern der Stäbe nicht erraten lassen?**) Warum machen wir es nicht den Römern nach und bilden Blechdecken? Allerdings geschieht

*) Die bekannten wunderbar klingenden Nachrichten von den Metalldecken in den römischen Badesälen beweisen zur Genüge, daß die Benutzung dieses Stoffes als Konstruktionselement den Römern wenigstens ebenso geläufig war, wie uns. Anmerk. d. Verf.

**) Die von mir projektierten Eisendächer des Museums zu Dresden waren in letzter Umarbeitung auf das Blechsystem begründet. Vorzüglich hatte ich den in dem Texte zuletzt angeführten Umstand im Auge, als ich diesem System den Vorzug gab. Nach meiner Entfernung hat man dies System verworfen, ohne meine Stimme darüber einzuholen. Anmerk. d. Verf.

dies schon lange, hauptsächlich in Rußland, wo mächtige Blechbalken zu unsichtbaren Trägern weit gespannter Gipsdecken und von Gewölben benutzt worden sind. Aber soviel mir bekannt ist, hat noch niemand diese Konstruktionsweise architektonisch herausgehoben. Ich meine, daß dies geschehen müsse, wenn die Kunst Anteil an dem Eisen gewinnen soll. Das Eisen in Blechform wird immer genug charakteristisch Eigentümliches behalten, um z. B. für die von Blechbalken getragene Decke einen von der Holzdecke ganz verschiedenen Stil zu motivieren.

Das Metall, außer dem vorerwähnten Falle des leichten und zierlichen Gitterwerkes, ist bloß in Blechform*) für die schöne Baukunst anwendbar. In dieser Form tritt es auch bei den Alten als kostbarste Bekleidung der Wände und als Stoff für solche Thüren in Anwendung, bei denen die größten Ansprüche auf Sicherheit, Pracht, Würde und Schönheit gemacht wurden.

Man verzeihe diese Abirrung, von welcher ich wieder auf den Gegenstand dieser Mitteilung, auf den Wintergarten, zurückkomme. Offenbar bietet die Aufgabe eines Wintergartens ein Beispiel dar, wobei die Metallkonstruktion in Stab- und Drahtform alleinige Anwendung finden darf. Der Beweis dafür liegt so klar vor Augen, daß ich ihn nicht erst zu führen brauche. Was mich daher unbefriedigt ließ, bei dem Besuche des Wintergartens in Paris, war keineswegs jenes überleichte Gespärre der Glasdecke. Wäre es zugleich solid (was nicht in genügender Weise der Fall**) ist), so würde ich nichts anderes dagegen ein-

---

*) Unter diesem Ausdrucke verstehe ich jede Form, deren Oberfläche im Verhältnis zu der Durchschnittsfläche sehr bedeutend ist. Ich rechne dazu also auch z. B. hohle gegossene Säulen. Anmerk. d. Verf.

**) Die Glasdecke ist, wie überall in Frankreich, nur einfach. Bei dieser Anlage war der Tropfenfall des Niederschlages der feuchten Dünste an den Scheiben so bedeutend, daß erst später ein besonderes Röhrensystem an die Sparren 2c. angehängt werden mußte, um das Tauwasser

zuwenden haben, als daß selbst die vorhandenen, ziemlich mageren Verzierungen daran überflüssig erscheinen, und daß man die Prätension hatte, dieses Gerüste als Grundmotiv auch in die architektonischen Teile der Anlage und selbst in die Façade des Baues hinüberspielen zu lassen. Mißfallen hat es mir, daß die ganze Anlage aus nichts Weiterem besteht, als aus einem enormen Glaskasten von ziemlich formlosem und stumpfem Grundplane, daß die Baukunst zu wenig Anteil an dieser Schöpfung hat, und daß die leichten, niemals ganz ihre Wirkung verfehlenden Hilfsquellen der Pflanzennatur auf zu raffinierte, unnatürliche Weise dabei ausgebeutet wurden. Man wird sagen: Aber dafür ist es ein Wintergarten! Wir wollen keine Säulen- und Bogengänge, keine Statuen und Gemälde, wir wollen Bäume und Pflanzen sehen. Außerdem fehlt es ja nicht an Vorhallen, an Gemälden darin, an Nischen, Karyatiden und Gruppen, an Fontänen 2c. Das aber ist der Fehler, daß alles dies vorhanden ist, und daß es so gut ist, als wenn es nicht da wäre. Kein Zusammenwirken der Kunst mit der künstlichen Natur. Kein Ganzes im Gegliederten. Der enorme Glaskasten mit seiner ziemlich unklaren Distribution absorbiert alles andere und läßt es als verkrüppelte Andeutung erscheinen, ein Organismus, wie bei jenen ersten Versuchen der lebenden Natur, die einige wenige Lebensorgane in hohem Grade entwickelt, das übrige nur in versuchenden Andeutungen zeigt.

Ein Garten bedingt notwendig ein Haus, zu dem er gehört; dieses Haus macht ihn erst zum wahren Garten. Ohne letzteres und ohne die Fortsetzung seiner architektonischen Ordnung bis in das innerste Gebiet der Gartennatur hinein, ist der Garten

---

abzuleiten. Bei Anlagen derart muß daher künftig gleich für die Ableitung dieses Wassers gesorgt werden. Man kann die Profilation der Sparren zweckmäßig darnach einrichten, daß die Tropfen auf bestimmte niedrigste Punkte hingewiesen und dann weiter abgeleitet werden.

Anmerk. d. Verf.

kein Garten, sondern eine zahme Wildnis, mit einem Worte ein Unding. Von dem Hause als Brennpunkt der Kunst soll die letztere sich strahlenförmig über die Natur ausbreiten, und die Natur soll ihrerseits in gleich mächtiger Wechselwirkung auf die Kunst hinüberwirken.

Dieser notwendige Zusammenhang, diese ersten Bedingnisse einer derartigen architektonischen Anlage fehlen dem Pariser Wintergarten. Die Façade ist unter der Kritik, die Vorsäle sind so untergeordnet, so ungemütlich, so schlecht ausgestattet und beleuchtet, daß man eilt, um durch ihre finsteren Räume hindurch die große glasbedeckte Halle zu gewinnen, deren vorderer Teil für Konzerte und Bälle bestimmt ist, und in welchem der Gärtner seine modernen Treibhauskünste in vollem Maße entwickelt.

Kein Vordergrund, keine Loggia mit ihrem schimmernden Helldunkel bereitet den Uebergang zu dem treibhauswarmen exotischen Garten vor. Er allein ist alles in allem.

Auch das Exotische, das übertrieben gekünstelte Prinzip der Gartenkunst in demselben mißfällt mir. Lieber hätte ich unsere Kirschbäume und Sommerstauden in der Blüte wiedergefunden, allenfalls auch Orangen, Myrten, Lorbeer, als jene Millionen von exotischen Topfpflanzen mit wunderlichen Blumen und noch wunderlicheren Namen, als jene Heere von Kamelien, Eriken, Azaleen u. s. w.*)

Hieran ist auch das ganze Unternehmen gescheitert. Die Gewächse, aus allen Weltteilen (außer Europa) zusammengeholt, kosten ungeheure Summen und die Unterhaltung der tropischen Wärme frißt einen großen Teil der durchschnittlichen Einnahmen.**)

---

*) Die große Tanne in der Mitte der Anlage ist die größte Zierde des Gartens. Wieviel schöner hätte es sein können, wenn man die einfachsten Mittel verfolgt hätte. Anmerk. d. Verf.

**) Die meisten dieser Vorwürfe treffen den Architekten, Herrn Charpentier, um so weniger, da die Anlage des Ganzen schon im Grunde

Warum sollte man sich in einem Wintergarten nicht wohl befinden, der nur fünf bis sechs Grad Wärme hat und in welchem Orangen und Myrten nebst anderen europäischen Bäumen bestehen können. Nur muß dann eine Gliederung der Anlage eintreten, und muß man wärmere Räume haben, in denen die Konzerte und Bälle gehalten werden und die mit dem kälteren Hause in Verbindung stehen.

Sollte dies nicht behagen, und ich glaube, daß sich Triftiges dagegen sagen läßt, so kann man auch europäische Pflanzen in wärmeren Räumen als bei fünf Grad halten. Nur muß man sie öfters erneuern, was bei gewöhnlichen einheimischen Pflanzen ohne große Kosten und Schwierigkeiten zu bewerkstelligen ist.

Vor der Vertreibung des Hauses Orleans ging man mit dem Plane um, den ganzen weiten Garten des Palais national zu einem einzigen großartigen Wintergarten umzuwandeln, mit transportablem Dachwerke, so daß für den Sommer die Pflanzen im Freien gestanden wären, die im Winter bedeckt waren. Dies hätte ein echter Wintergarten in dem von mir gedachten Sinne werden können.*) Nur als großartiges Beiwerk zu einem noch wichtigeren Hauptwerke und mit allen daraus erfolgenden Zwischengliederungen hat ein Wintergarten Sinn und künstlerischen Nachhalt.

---

fertig war, als er den Bau übernahm, und ihm außerdem durch die Ideen der Herren Aktionäre die Richtung vorgeschrieben war, die er zu nehmen hatte. Anmerk. d. Verf.

*) Die Republik hat diesen Plan aufgenommen und man wird nächstens eine Konkurrenz ausschreiben, die diesen Gegenstand zur Frage hat. Anmerk. d. Verf.

6. Die neuesten Pariser Bauten *).

Ich bin von Paris zurück, später als mein Plan war. Es wird daselbst jetzt an allen Orten und Ecken gebaut, aber, wie sich erwarten ließ, im Pappendeckelstil. Die Säulen der Tuilerien sind in kürzester Zeit im Geschmacke der Kaiserzeit neu ausstaffiert worden und wie mir erzählt wurde, ist es dabei barbarisch genug hergegangen. An der Verbindung des Louvre mit den Tuilerien, an der Fortsetzung der Rue Rivoli bis zur Barrière du Trône wird thätig gearbeitet. Der Durchbruch der Straße mit Hinwegschaffung der im Wege stehenden Gebäude ist vollendet. Ein neues Hipprodrom ist in acht Monaten unter der Leitung des Architekten Hittorff entstanden, das alle früheren an Umfang übertrifft. Das Pantheon wurde mit einem Hochaltare mit zwei Seitenaltären, mit einer Kanzel und Zubehör (alles freilich aus Lattenwerk, Brettern und bemalter Leinwand) zur Kirche umgewandelt. Ein kolossales (aus mit Leinwand überzogenem Lattenwerk zusammengefügtes) Kreuz überragt draußen den Giebel, den der Bildhauer David mit seinen republikanischen Bildwerken schmückte. Wahrscheinlich werden diese herabgenommen werden, was übrigens für die Kunst kein großer Verlust sein wird. Aus dem Bois de Boulogne wird eiligst eine Art von Hyde-Park mit Serpentine River und sonstigem Zubehör gemacht und noch größere Pläne, z. B. ein kolossales kaiserliches Palais auf der Höhe von Caillour, dem Champ de Mars gegenüber, steht in nächster Aussicht.

*) Zuerst erschienen in Karl Gutzkows „Unterhaltungen am häuslichen Herd", 1853, 1. Jahrg. Nr. 19.

Diese hastig begonnenen Werke sind den sogenannten Machern aus der alten Schule übergeben worden mit Uebergehung der jüngeren Schule, die dem jetzigen Gouvernement nicht zusagt. Diese jüngere Architekten-Generation ist größtenteils aus der Schule des Herrn Labrouste hervorgegangen, der in der Bibliothek der St.-Geneviève den Typus der neuen Bauweise hinstellte, die während der Republik ihren kurzen Sommer durchlebte. Ein edles Streben, Gefühl für Feinheit der Formen, große Sorgfalt der Ausführung charakterisiert ihre Werke, denen man es aber leider ansieht, daß sie von Männern ausgeführt wurden, die ihre ersten praktischen Proben im bereits vorgerückten Alter und nach langem unfruchtbaren Warten ablegten. Jugendliche Irrungen erscheinen dem richtigen Beurteiler natürlich und daher nicht unerfreulich, aber die Mißgriffe jener ehrenwerten und von ernstem Streben durchdrungenen Männer stören allen Genuß, den man an ihren sonst vortrefflichen Leistungen haben könnte. Letztere zeigen etwas Zimperliches. Das ist der Ausdruck, in dem sich alles wiederfindet, was einem beim Anblicke dieser Arbeiten zu Gefühl kommt. Dazu gehören, außer der genannten Bibliothek, die Bronzethüren an der Ste. Geneviève, die neuen Gerichtshallen am Palais de Justice, mit einer sehr bemerkenswerten, äußerst sorgfältig ausgeführten Treppe, deren zierliche Eleganz nicht mit der Bestimmung des Orts übereinstimmt, und die wichtigen Veränderungen, die während der Republik in dem Louvre vorgenommen wurden. An dem neuen Palais de Justice ist der Haupttadel, daß es die schöne Ste. Chapelle gänzlich verdeckt und Dubanc mit seinen Louvresäulen hat sich nun vollends unmöglich gemacht. Sie sind wirklich sehr mißraten und ich würde nichts dagegen haben, wenn auch sie, gleich den Gartenanlagen desselben Architekten im Hofe des Louvre, sofort wieder abgetragen würden.

So sehr die genannten Säle der Gemäldegalerie in ihrer anspruchsvollen neuen Ausstattung mißfallen müssen, ebenso

groß ist der Eindruck, den die Galerie d'Apollon in ihrer Wiederherstellung macht. Die Leitung dieser Arbeit war dem Architekten und Dekorationsmaler Séchan übertragen worden und die Bilder in der Decke, welche noch fehlten, wurden Männern wie Delaroche und Delacroix anvertraut. Das mittlere Hauptbild, Apollo darstellend, der die Ungeheuer der Urwelt tötet, von Delacroix, ist von einem Reichtum in der Komposition und namentlich in der Farbe, der es gern vergessen läßt, daß von dem Künstler die Rücksicht auf genaue Uebereinstimmung mit den Umgebungen nicht streng beobachtet wurde. Dieser Tadel erstreckt sich übrigens nur darauf, daß der Charakter der umgebenden Deckenbilder seinen Genius nicht zu zügeln vermochte, doch wußte er den Ton sehr richtig zu treffen, der anzuschlagen war, um in die architektonische Harmonie des Saals einzugreifen. Dieses Meisterwerk der dekorativen Architektur ist von Lebrun erfunden und unter Mitwirkung von Bérain, der die Arabesken, und Batiste, der die üppigen Blumenguirlanden der Decke malte, einst ausgeführt worden. Von der Sorgfalt, womit das Beschädigte nun restauriert und das Fehlende im Sinne des Vorhandenen nach den Originalzeichnungen Lebruns und seiner Mitarbeiter und nach Kupferwerken ergänzt worden ist, können wir Deutsche uns keine Idee machen. Séchan hat in dieser Arbeit ein Meisterwerk vollbracht. Er ist jetzt für den Sultan beschäftigt, dem er einen Saal im Stile der Zeit Ludwigs XIV. erbaut.

Ich komme nochmals auf die von Duban neu gestalteten und dekorierten Säle der Gemäldegalerie zurück, die ungeheure Summen kosteten, wofür nur negative Resultate erlangt worden sind. Besonders unglücklich war der Architekt in der Bekleidung der Wände, welche den Bildern zum Hintergrunde dienen. Sie wurden zuerst fein geglättet und dann mit grobkörniger Leinwand beklebt; diese wurde dann durchaus mit echter Vergoldung bedeckt, auf welcher teppichartige, braune Muster schabloniert wurden. Der Erfolg erwies sich ungünstig und man glaubte

durch Lasuren von Asphalt und dergleichen die fehlende Harmonie erzwingen zu können. So fuhr man lange fort mit Versuchen, bis endlich ein schmutziger Schokoladenhintergrund erreicht wurde, der eine triste Stimmung verbreitet und sie den Bildern mitteilt, die ich kaum wieder erkannte. Die Mitte des großen quadratischen Saals, der dasjenige bildet, was man in Bildergalerieen die Tribüne zu nennen pflegt, ist mit rotbraun gepolsterten breiten Sophas ausgefüllt, auf denen sich's das Publikum sehr bequem macht — eine Zugabe, die der Würde des Sanktuariums der höchsten Kunst nicht entspricht.

Die beiden Säle, welche den Goldschmiedsarbeiten, den Emaillen und den keramischen Werken der Renaissance gewidmet sind, haben einen mehr tristen als würdevollen Ausdruck, der besonders durch die Schränke aus schwarzem, Ebenholz nachahmenden Holze mit eisernen Sprossen von gesuchter Einfachheit hervorgebracht wird. Diese stehen in einem dieser Säle vor Wänden von gleichfalls schwarzbrauner Farbe. In dem anderen Sale sind die Wände mit alten historischen Teppichen bekleidet, durch welche, sowie durch die meistens hellen Majolikas, die in den Schränken stehen, der triste Ausdruck dieser letzteren etwas gemildert wird*).

An der Decke eines der beiden großen quadratischen Säle, die, beiläufig gesagt, ein zu enges Oberlicht haben und schlecht beleuchtet sind, hat der Architekt Versuche mit polychromer Skulptur gemacht, die gerade hier am unrechtesten Ort ist. Dazu kommt, daß die mit matten Farben bemalten Viktorien, welche die großen Männer krönen, zu groß sind und mehr an-

*) An einem der schönsten Tage des verflossenen Monat Mai fanden wir es in diesen kleinen Sälen so unheimlich, daß man nur durch wissenschaftliches Interesse in Versuchung geraten konnte, in ihnen zu verweilen. Gerade zur Betrachtung der so bescheidenen und äußerlich unansehnlichen Inkunabeln der Kunst- und Kulturgeschichte sollte man die Räume so heiter und gefällig wie möglich schmücken. D. Herausg. d. Zeitschr.

geklebt als fliegend erscheinen. Sie sind steif und würden herunterfallen, wenn sie nicht mit eisernen Klammern befestigt wären, deren letzterer Thätigkeit zu sehr gefühlt wird. Den Ornamenten, die mit großer Sorgfalt und Eleganz, zum Teil in polychromer Plastik, zum Teil malerisch ausgeführt sind, fehlt gleichfalls Freiheit und Unbefangenheit. Man fühlt es, wie lange sich der Künstler den Kopf zerbrach, wie viele Versuche gemacht wurden, bis die Sache zustande kam. Es ist kein natürliches Wachstum darin, die Sache sieht nicht aus, als wenn sie sich von selbst verstände und nicht anders sein könnte.

Es ist allerdings ein undankbares Thun, wenn man so arbeitet, daß das Geschaffene wie von selbst und notwendig bedungen erscheint. Niemand oder wenige erkennen das Talent und das Studium, welches gerade zu solchen Schöpfungen einer Kunst erforderlich ist, der mehr als jeder anderen Kunst die Tugend der Selbstverleugnung zukommt. Noch heutigentages wird selbst von Baukünstlern dasjenige als Fehler an der St. Peters-Basilika getadelt, was meiner Ansicht nach der herrlichste Triumph ist, nämlich, daß die Harmonie des Werks sowohl seine kolossalen Verhältnisse wie die Vollkommenheiten seiner Einzelheiten vergessen macht.

---

7. Zur Florentiner Domfaçade*).

Wir haben unsere Leser früher von dem Beschluß der neuerdings in Florenz versammelten Jury in Kenntnis gesetzt, wodurch der Entwurf von Prof. de Fabris für die Restauration der Florentiner Domfaçade mit den daran auf Grund des vorigjährigen Jury-Gutachtens vorgenommenen Modifikationen (vgl. Zeitschrift, 1866, S. 69) wiederholt zur Ausführung empfohlen wurde.

Heute sind wir in den Stand gesetzt, die Notizen, welche sich ein hervorragendes Mitglied des letzten Preisgerichts, Herr Prof. Semper in Zürich, während seiner Anwesenheit in Florenz gemacht, ausführlich mitzuteilen, was um so mehr Interesse haben dürfte, als dieselben von den Anschauungen der Majorität der Jury in wesentlichen Punkten abweichen.

Es ist bekannt, daß die letzte Kommission zum großen Teil aus den Mitgliedern der vorhergegangenen gebildet wurde; neu erwählt waren: Prof. Burckhardt, Conte della Porta, Prof. Semper. Von diesen nahm der erstere die Einladung nicht an. Die übrigen Mitglieder waren die Herren Bertini, Ing. Monti, Malvezzi, Prof. Van der Nüll, Dr. Förster, March. Selvatico. Der Bildhauer Dupré und Herr Viollet-le-Duc, die an der vorherigen Kommission ebenfalls teilgenommen hatten, verweigerten diesmal ihr Mitwirken.

So war die Kommission statt aus 11, nur aus 8 Mit-

---

*) Dieser Bericht wurde, nach Mitteilungen G. Sempers, unmittelbar nach Schluß der Jurysitzungen von seinem Sohne H. S. in Nr. 19, 20 und 21 des 2. Jahrganges des „Beiblattes zur Zeitschrift für bildende Kunst" (16. Aug. 1867) veröffentlicht.

gliedern gebildet, eine Zahl, die höchst ungünstig für die Abstimmung ist. Wahrscheinlich ist auch, daß die Abwesenheit Violett-le-Ducs und Duprés nicht ohne Bedeutung für die schließliche Wahl der Façade war, denn beide Herren hatten sich dem Dreigiebelsystem abgeneigt erwiesen.

Von den übrigen ehemaligen Mitgliedern, die an der Kommission teilnahmen, hatte sich die Mehrzahl schon früher für den Entwurf von de Fabris entschieden. Prof. Semper, der gegen den Entwurf von de Fabris stimmte, hatte um so mehr Schwierigkeit, seine Ansichten zur Geltung zu bringen, als er in drei Wochen und während die Sitzungen der Jury stattfanden, sich in das reiche Material erst hineinarbeiten mußte, das die Mehrzahl der Mitglieder zum großen Teil schon inne hatte. — Doch lassen wir hier Sempers Notizen selbst sprechen, nach möglichst genauer Uebertragung aus dem Französischen. Es sind darin diejenigen Façadenprojekte besprochen, die von Semper zur engeren Diskussion vorgeschlagen wurden:

„Vor allem muß man sich bei Beurteilung der verschiedenen der Kommission vorgelegten Werke darüber Rechenschaft geben, von welchen Prinzipien die Künstler bei ihrer Arbeit geleitet werden mochten. Zwei Fragen müssen als Ausgangspunkte zur Lösung dieses Problems genommen werden.

Die erste Frage betrifft den Zusammenhang, der zwischen der neuen Façade und den schon bestehenden Teilen des Gebäudes, wie Seitenfaçaden, Glockenturm, Kuppel u. s. w., bestehen muß.

Die zweite Frage bezieht sich auf das System, nach welchem die Bekrönung der Façade stattfinden soll.

Mit der ersten Frage wird zugleich, konsequent und streng genommen, auch die zweite entschieden.

Entweder kann man nämlich die Façade einfach als Stirnwand einer Basilika in italienisch-gotischem Stile behandeln; dann kann sie nur als Fortsetzung der Seitenfaçaden und Ausdruck des inneren Organismus des Gebäudes gelten. Man ist

dann genötigt, sich strenge an die gegebenen Bedingungen, an die Einteilungen des Grundplans wie des Aufbaues zu halten. In Bezug auf die Bekrönung ist dann also die einleuchtendste Konsequenz die Basilikalbekrönung.

Oder man kann der Façade eine unabhängigere Stellung einräumen, sie zu einem Monumente für sich machen, das seine eigene Basis hat und sich vor der Basilika in Proportionen erhebt, die ihm den Anschein eines selbständigen Haltes geben. In diesem Falle kann die Façade auch ihre eigene Bekrönung haben, indem sie in dieser nicht weiter, als in Bezug auf Basis und Aufbau, an das übrige Gebäude gebunden ist. Dann stellt das Eingangsportal gleichsam ein großes monumentales Tabernakel dar, ein erhabenes Symbol des im Inneren der Kirche verschlossenen Heiligtums. Und diese Idee scheint in den berühmten Façaden der Dome von Orvieto und Siena verwirklicht zu sein. Für sie ist in der That das Dreigiebelsystem, das dann keine Unwahrheit ist, da sich ja die Façade nicht streng an das übrige Gebäude halten soll, der geeignetste Ausdruck.

Obwohl nun, je nach der Behandlung der Façade, sich nur zwei Bekrönungssysteme als Notwendigkeiten ergeben, so lassen sich die der Kommission vorgelegten Konkurrenzarbeiten doch nach vier Systemen unterscheiden, nämlich:

I. das Terrassensystem, wo die Bekrönungen der Abseiten wie des Mittelschiffes horizontal sind,
II. das Basilikalsystem,
III. das eingiebelige System, wo die Abseiten horizontal, das Mittelschiff mit einem Giebel bekrönt ist,
IV. das dreigiebelige System.

Die drei ersten richten sich mehr nach der Konstruktion und Raumeinteilung des ganzen Gebäudes, das vierte, wie gesagt, ist selbständiger.

Das Terrassensystem scheint zwar am besten in Uebereinstimmung mit dem übrigen Gebäude und dem Turm des

Giotto zu treten, auch läßt es die Kuppel frei und ist am besten mit dem schweren Hauptgesims des Orcagna in Einklang zu bringen, ohne daß dazu, wie bei den anderen Systemen, besondere Künsteleien nötig sind.

Allein dem System haftet der Fehler an, mager und wenig gefällig zu erscheinen, weil die Uebergänge fehlen, welche die horizontalen und vertikalen Linien miteinander verbinden. Dies Bekrönungssystem ist daher für den Kasernenbau geeigneter als für den Kirchenstil.

Nur ein einziger Architekt hat dasselbe in seiner Reinheit vertreten, nämlich Scala von Venedig. Sieht man von den gerügten Fehlern des Systems ab, so zeugt der Entwurf von großem Talente des Künstlers. Er hat für seine Façade ein Motiv angewandt, das sich durch seine Nützlichkeit empfiehlt, indem es den vorderen Teil des Schiffes, der gegenwärtig fast dunkel ist, durch fünf Fenster über dem Hauptportal erleuchtet werden läßt. Dieses Motiv ist prinzipiell zwar durchaus nicht mit dem vorgeschriebenen Stile im Widerspruch, allein es scheint vom Künstler nicht richtig behandelt worden zu sein. Im ganzen macht die Façade den Eindruck von Schwerfälligkeit, besonders weil sich die Horizontallinien zu sehr häufen und mit den Vertikallinien der Kompartimente kreuzen. Schwer erscheint auch das doppelte Hauptgesims, unschön ist das unvermittelte Anstoßen desjenigen des Mittelschiffes an die Trommel der Kuppel. Unbedeutend und ebenfalls zu schwer sind die Thüren mit den Baldachinen, welche durch letztere außerdem mit den schon bestehenden Thüren in Mißklang geraten. — Die Andeutungen von Giebeln über den Gesimsen sind ohne Grund vorhanden und werden von unten nicht einmal gesehen.

Das Basilikalsystem wäre, wie gesagt, das angemessenste für den einen der beiden Fälle, daß man die Façade als einfache Stirnwand der Basilika behandeln wollte; es würde am schönsten und treuesten die im Gebäude selbst enthaltene

Idee des Raumes und der Konstruktion, wozu die Façade den Zugang eröffnet, aussprechen. Die pyramidale Anlage, die geneigten Linien, welche gegen einen Kulminationspunkt hinstreben, jedoch von vertikalen unterbrochen werden, haben nicht die monotone Form, die am Terrassensystem zu tadeln ist. Man wirft dem Basilikalsystem vor, nicht mit der Tradition übereinzustimmen, da die Kirchen im vorliegenden Stil dreigiebelig sind. Doch könnte es sich noch fragen, ob nicht so viele Beispiele von basilikalbekrönten Kirchen, wie sie zu Florenz (S. Miniato, S. Maria Novella), Pisa, Lucca bestehen, und die in ihrer allgemeinen Anlage und ihrer äußeren Dekoration viele Aehnlichkeiten mit unserer Basilika aufweisen, ob diese Monumente gar keinen Wert haben neben den zwei großen Mustern von Orvieto und Siena.

Ferner wirft man dem Basilikalsystem vor, daß es in seiner Anwendung auf unseren Fall ebensowenig wahr sei wie das Dreigiebelsystem, da die Linien der drei Dächer nicht den sichtbaren Linien der Bekrönungen entsprechen könnten. Darauf ist zu erwidern, daß, wenn die Linien materiell nicht miteinander übereinstimmen, sie es doch insofern thun, als der Anschein die Idee vom basilikalen Prinzip erweckt, welches in der Form des Durchschnitts des Gebäudes enthalten ist.

Nach diesem System sind 22 Projekte ausgearbeitet worden. Unter diesen Projekten, an welche viel Fleiß und Talent verwendet worden ist, zeichnen sich folgende aus:

2 Projekte von Calderini.
2 Projekte von Cipolla.
2 Zeichnungen von Felli.
1 Projekt von Petersen.
2 Projekte von Errico Alvino.
1 Projekt mit der Nr. 40.
1 Projekt von Capellini.

Die zwei Projekte Calderinis sind ein Zeugnis von großem Talent und Geschmack. Nur scheint der Verfasser die Aufgabe nicht ganz gelöst zu haben, die er so treffend in seiner Schrift bezeichnet hat, daß nämlich die Façade als symbolischer Ausdruck der konstruktiven und räumlichen Idee des Gebäudes, zu dem sie gehört, dienen müsse. Am wenigsten glücklich ist das neue Projekt. Die aufsteigenden Linien, welche den Dachlinien der Abseiten entsprechen, werden durch die Hauptgesimse unsichtbar und verfehlen den Zweck des Künstlers.

Die Disharmonie zwischen der Steigung der Bekrönungen und der Thür- und Fenstergiebel ist ein anderer Hauptvorwurf, der jedoch nicht nur diesem Projekte, sondern der Mehrzahl dieses Systems zu machen ist. Die großen Nischen links und rechts vom Hauptportal drücken dasselbe zu sehr und bringen einen unruhigen Gesamteindruck hervor. Auch sind die fünf Statuen über dem Hauptportal und den Nischen zu groß, so daß sie die Masse des Ganzen für das Auge verkleinern. Die Partie des Mittelschiffs ragt zu sehr über die Abseiten empor.

Das ältere Projekt desselben Künstlers unterscheidet sich besonders dadurch vom späteren, daß der Mittelgiebel eine geringere Höhe hat als dort, und daß das Gesims des Brunellesco beibehalten ist. Dieses Projekt entspricht mehr dem konstruktiven Prinzip, das der Künstler adoptiert hat. Doch ist die Disharmonie unter den verschiedenen Neigungen der Linien hier noch größer. Im ganzen ist dieses Projekt weniger belebt als das neue. Die drei Portale, besonders das mittlere, sind nicht bedeutend genug.

Das schöne Projekt von Cipolla ist bewundernswert um seiner feinen und eleganten Ausführung willen. Dennoch sind auch hier dieselben Vorwürfe wie bei den anderen Projekten des Basilikalsystems zu machen; zudem ist die aufsteigende Linie der Abseiten verborgen. Das Hauptportal mit dem reichen Baldachinmotiv darüber ist außerordentlich schön und großartig,

wenn auch vielleicht nicht ganz in der Strenge des Stils gehalten. Die lithochrome Feldereinteilung zu beiden Seiten der Hauptrosette ist etwas monoton. Im ganzen ist das Projekt eine sehr schöne Arbeit.

Das andere Projekt desselben Künstlers ist minder glücklich, indem statt des schönen Baldachins ein einfacher Giebel sich über dem Hauptportal erhebt, zu dessen Seiten viel leerer Raum übrig bleibt. Darüber sind fünf Nischen mit Heiligen. Der große Spitzbogen, der statt des Getäfels die Hauptrosette umgibt, ist nicht minder monoton.

Von den zwei Zeichnungen des Architekten Felli besitzt die eine gute Verhältnisse, Feinheit in den Details und macht einen großartigen Gesamteindruck. Da der Künstler die Portale gar nicht mit Giebeln bekrönt hat, so ist er auf diese Weise kurzweg dem Konflikte zwischen den verschiedenen Neigungen der Linien ausgewichen — einem Konflikte, der unbedingt vermieden werden muß. Das große Motiv über dem Hauptportal gibt der Façade einen kräftigen Mittelpunkt. Doch sind die langen Nischen in den Pfeilern nicht zulässig.

Petersen hat in seiner schönen Arbeit die Neigungsschwierigkeiten dadurch zu überwinden gesucht, daß er die Verhältnisse der Portalgiebel wie die Neigung der Dachbekrönungen ermäßigte. Einen Hauptvorwurf muß man dieser Façade machen, daß die Verhältnisse der Wandfläche des Hauptschiffes zu sehr in die Länge gehen. Es hätte eine stärkere, in Relief markierte Linie in der Höhe des Metallkreuzes an Stelle der Marmorstreifen und Gesimse von wenig Relief treten sollen, welche sich zu oft wiederholen und der Einheit schaden. Die Feinheit der Linien wie die Mäßigung im Gebrauch des weißen Marmors geben diesem Projekt eine gewisse Naivetät, doch leidet es auch an Schüchternheit und Trockenheit.

Das eine Projekt des Prof. Alvino aus Neapel wetteifert mit dem Cipollas, was meisterhafte Zeichnung und Ausarbei-

tung betrifft. Die allgemeinen Verhältnisse dieser reichen Façade sind sehr gut angegeben und gegliedert, vermittelst architektonischer, in Relief hervortretender Linien. Hierdurch hat er erreicht, daß die drei Wandflächen zwischen den vier Pfeilern zu ihrer Höhe nicht in dem Maßverhältnis stehen, wie bei den meisten anderen Projekten. Der Künstler hatte das richtige Gefühl, daß der monumentale Effekt des Gebäudes sich in der Façade gipfeln müsse, und daß er, um dies Resultat zu erreichen, sich nicht mit der einfachen Wiederholung der Motive der Seitenfaçaden begnügen konnte. Und um so weniger war er genötigt, sich zu ängstlich dem dominierenden Stile zu unterwerfen, als derselbe weit entfernt ist, ein einheitlicher zu sein, sondern vielmehr deutlich die Spuren der verschiedenen Epochen an sich trägt, in denen an diesem Gebäude gebaut wurde. So richtig jedoch des Künstlers Prinzip sein mag, so hat er sich doch teilweise allzusehr, teilweise nicht bestimmt genug vom herrschenden Stile entfernt. Es waltet in der Façade ein zu plastischer, bewegter Geist vor, der lebhaft an die spanisch-gotischen Kathedralen Neapels erinnert. Außerdem sind die Motive der Façade zu wenig konzentriert. Der große Fries am Mittelgiebel mit dem Heiland und den 12 Aposteln vernichtet eher die übrigen Teile des Ganzen, statt sie abzuschließen und zusammenzuhalten. Ebenso schaden die Kolossalstatuen unter den Tabernakeln zu beiden Seiten des Haupteingangs der Einheit des Ganzen und verkleinern die Verhältnisse der übrigen Teile. Dasselbe gilt von den beiden großen Statuen, welche sich an den Wandungen des Hauptportals befinden. Neben dem statuarischen und plastischen Reichtum, womit die Façade überladen ist, fallen um so mehr einzelne monotone und arme Partieen auf: so die Kompartimente an den vier Pfeilern, die auch nicht einmal im Stile mit den Seitenfaçaden übereinstimmen. Ferner ist der Raum um die mittlere Rosette herum unter dem Fries mit den dreizehn Statuen ziemlich leblos und trennt deshalb den Fries noch

mehr vom übrigen Gebäude. Die Rundbogen, von welchen die Rosetten umfaßt sind, erscheinen ganz unmotiviert und bringen komplizierte und gedrückte Formen hervor. Endlich ist der Kontrast zwischen den stumpfen Winkeln der Bekrönungen und den Spitzen der Portalgiebel hier noch schneidender als in den meisten anderen Projekten.

Im zweiten Projekt hat der Künstler versucht, sich mehr dem herrschenden Stile anzunähern. Auch hat er die Unzulässigkeit des Apostelfrieses eingesehen und diesen weggelassen. Aber indem der Künstler die Fehler des ersten Projektes entfernte, hat er seine Façade nicht vollkommener, sondern nur ärmer gemacht.

Das Projekt Nr. 40, das mit Petersens Arbeit Verwandtschaft zeigt, überragt dieses wie alle anderen durch seine harmonische Lithochromie. Die allgemeinen Proportionen sind einfach und klar. Glücklich ist die massive Bekrönung über dem Hauptgesimse, doch dieses selbst ist verfehlt.

Das dritte der befolgten Systeme, das eingiebelige oder monokuspidale ist ein Mischsystem, das dieselben Fehler wie das Terrassensystem hat, dazu aber noch andere Schwierigkeiten bietet. So besonders diejenige, den Mittelgiebel mit dem horizontalen der Abseiten in Harmonie zu bringen. Dieses System drückt nichts aus in Bezug auf das im Durchschnitt des Gebäudes enthaltene Prinzip. Nach meiner Ansicht mußte man die Façade isoliert behandeln, um dieses System anwenden zu können. Fünf Projekte sind nach diesem System ausgearbeitet, und teils nicht ohne Talent, doch lassen sie auch die nachteiligen Einflüsse des ungeeigneten Systems erkennen.

Falcini fühlte die Härte der Winkel, die durch die horizontalen Bekrönungslinien der Abseiten und die aufsteigenden Linien des Mittelschiffs entstanden. Deshalb führte er in seinem zweiten Projekt eine Art Widerlager gegen die Pfeiler des Mittelschiffes aus und setzte Pinnakel auf letztere. Doch dienten

diese Versuche nur dazu, die Unzulässigkeit des Systems evident zu machen.

Das vierte, das Trikuspidal- oder Dreigiebelsystem hat die Ueberlieferung für sich, d. h. einige Gebäude aus der (übrigens sehr kurzen) Zeit des Einflusses der Gotik auf die italienische Architektur sind mit dreigiebeligen Façaden geschmückt worden. Ferner ist der alltägliche Geschmack für dieses System eingenommen. Dennoch ist es nur, wie gesagt, unter der Bedingung statthaft, daß die Façade als ein eigenes Gebäude, unabhängig von der Grundidee des übrigen, basilikalen Baues, aufgeführt werde. Uebrigens mußte der italo-gotische Stil den wiedererwachenden romanischen Traditionen schon unter dem Einflusse der großen Männer selbst weichen, die den Dom vollendet haben. Wären dieselben zur Ausführung der Façade gekommen, sie hätten sich unzweifelhaft eher an die Façaden von S. Miniato oder der Tempel von Pisa und Lucca gehalten, als an die der Dome von Orvieto und Siena.

Zwölf Architekten haben dieses System befolgt, keiner aber hat die notwendigen Bedingungen desselben erkannt und erfüllt. Jedoch zeichnen sich die Arbeiten folgender Künstler unter den übrigen aus:

S. D. O. M. — Partini. — Nr. 20. — De Fabris. — Treves.

Im Projekt S. D. O. M. ist ein guter Gedanke die Anwendung der Seitenpfeiler, die an den vier Hauptpfeilern angebracht sind. Die Hauptgesimse beschränken sich auf die Pfeiler und bilden so eine Art Balkon, der nicht motiviert ist. Die Façade ist im ganzen nicht ohne Verdienst. Die Giebel mit Mosaik sind denen mit nichtssagenden dekorativen Ornamenten weit vorzuziehen. Doch ist die zu ausgedehnte Anwendung der Kompartimente eintönig, ebenso die Polychromie.

Das Projekt Partinis ist das schönste von den dreigiebeligen, indem es sowohl reich an Formen, als auch reich und harmonisch

im Kolorit ist. Der einzige, bedeutende, doch leicht zu verbessernde Fehler ist der Umstand, daß die Neigung des Mittelgiebels nicht ganz dieselbe wie die der Seitengiebel ist.

Das Projekt, bezeichnet mit Nr. 20, ist ähnlich dem vorigen, aber nicht durchgebildet. Das Hauptgesims ist gleichfalls an den Wänden nicht fortgesetzt.

Im Projekte des Herrn de Fabris sind die Giebel inhaltlos, die Pinnakel nach der neuen Umarbeitung zu klein und unschön. Das Kolorit ist zu weiß. Die abgestumpften Ecken der Pfeiler machen keine günstige Wirkung. Die Figuren sind oben kleiner als unten.

Das Projekt von Treves hat gedrückte Giebel. Das Hauptgesims ist ganz weggelassen, was erlaubt und sogar geraten ist, wenn man die Façade selbständig behandelt, was aber hier nicht der Fall ist. Die Akanthuspilaster sind nicht glücklich."

Die genannten Architekten sind es, deren Arbeiten Prof. Semper zu einer engeren Diskussion vorschlug. Ein jeder Preisrichter brachte ähnliche Vorschläge, so daß man endlich dahin gelangte, 25 Projekte ohne weiteres auszuscheiden und die Projekte von 15 Architekten specieller zu besprechen. Diese Architekten oder ihre Zeichen waren:

3 Calderini II. — 4 Cipolla II. — 10 Boito IV. — 15 Partini IV. — 17 Scala I. — 20 Scala IV. — 21 Conti IV. — 22 Falcini III. — 24 Leopoldo II. — 25 Felli II. — 26 Petersen II. — 28 de Fabris IV. — 37 Treves IV. — 38 und 40 Capellini II *).

Von diesen Projekten wurden wiederum 9 beseitigt und 6 endlich zur Abstimmung zugelassen und zwar die Projekte der Herren:

---

*) Die lateinischen Ziffern beziehen sich auf die S. 498 bezeichneten vier Kategorien von Projekten.

		Für:	Gegen:
II.	Cipolla	3	5
	Petersen	0	8
	Alvino	4	4
IV.	M. Treves	0	8
	Partini	4	4
	de Fabris	5	3

für welche sich die Stimmen wie vorstehend verteilten.

Prof. Semper suchte zuerst durch seine Abstimmung für den Sieg Cipollas und Alvinos, d. h. des Basilikalsystems einzutreten. Endlich stimmte er, als noch keine Entscheidung gekommen war, für das Projekt Partinis als das beste trikuspidale, und gegen das des Herrn de Fabris. Dieses hatte das Glück, zu allerletzt zur Abstimmung zu gelangen, und zu einer Entscheidung glaubte die Kommission diesmal doch endlich kommen zu müssen. So trug de Fabris den Sieg davon.

---

8. Die Sgraffito-Dekoration*).

Man hat mich von verschiedenen Seiten um Auskunft über das Verfahren bei Ausführung von Sgraffito-Dekorationen auf äußeren Putzflächen befragt, was mich veranlaßte, darüber einige Notizen aufzusetzen, die ich gerne der Oeffentlichkeit zu übergeben bereit bin, für den Fall, daß sie dazu genügendes Interesse gewähren sollten.

Wirklich scheint sich die allgemeine Aufmerksamkeit der Architekten und Dekorateure endlich diesem uralten Verzierungsverfahren wieder zugewandt zu haben, nachdem ich dasselbe schon vor mehr als 20 Jahren zum erstenmale wieder seit der Zeit der Renaissance für Deutschland ins Leben gerufen hatte, zuerst bei der dekorativen Ausstattung der oberen Wandflächen des königlichen Hoftheaters zu Dresden und bald nachher zur Ausschmückung der Façade eines Wohnhauses in Hamburg. Viel später (erst in den letzten Jahren) fand sich Gelegenheit für mich, auch am eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich und an der Sternwarte ebendaselbst die gleiche Verzierung anzubringen.

Diese Technik empfiehlt sich überall, wo die Baukunst gezwungen ist, zur Bekleidung der äußeren Mauerflächen den Putzmaurer zu gebrauchen, zunächst und ganz besonders dadurch, daß sie recht eigentlich dem Bereiche dieses Baugewerkes angehört, dessen im allgemeinen gering geachteter Anteil am Bauen dadurch Bedeutung erlangt und der Kunst sich nähert. Die Sgraffitozeichnung hat in dieser Beziehung, weil sie so ganz mit der Technik des Tünchers verwachsen und eins ist, im Stile den

*) Zuerst erschienen im „Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst" von Karl v. Lützow, 1868, Nr. 6, 7 und 8.

Vorzug vor der Freskomalerei, welche letztere übrigens im Technischen sehr nahe mit jener verwandt ist, insofern nämlich beide Methoden der Wanddekoration einen feuchten und noch weichen Mörtelgrund bedingen, daher auch nur rasch und stückweise arbeiten. — Das Verfahren, dunkle Flächen mit einer helleren (anfangs weichen) Decke zu überziehen und dann durch Auskratzen von Teilen des Ueberzugs und Bloßlegen des darunterliegenden dunklen Grundes Formen und Zeichnungen hervorzurufen, ist, wie gesagt, uralt. Wie es scheint, ist es zuerst in der Töpferei angewandt worden, wenigstens bieten archaische Vasen Griechenlands und Etruriens die ältesten Beispiele seiner Anwendung (Arkesilasvase). Welche Anwendung dieses Verfahren ferner in der Baukunst der alten Völker fand, darüber scheinen die Nachrichten zu fehlen, wenigstens sind sie mir unbekannt geblieben. Ob auch das hohe Mittelalter dasselbe kannte und zu Wanddekorationen oder sonstwie benutzte, darüber zu urteilen fehlen mir gleichfalls bestimmte Anhalte, doch ist es mir, als hätte ich Spuren linearer Verzierungen, schwarz auf weißem Putzgrunde in Sgraffitomanier ausgeführt, an einigen der gotischen Zeit angehörigen Fachwerksgebäuden auf meinen Reisen gesehen*).

Dem sei nun wie ihm wolle, so bleibt gewiß, daß erst mit dem 15. Jahrhundert, als man in Italien anfing, große Façade-

---

*) Das älteste mir bekannte in Sgraffitomanier verzierte Haus ist in Florenz in der Via del Canto de' Nelli, hinter der Medicäerkapelle. Die mit der besten Technik ausgeführte und noch besonders deutlich sichtbare Verzierung mußte aber im Jahre 1865 bei der Renovierung des Hauses einer einfachen Quadereinteilung mit einigen Friesen (gleichfalls in Sgraffito) weichen. Die Dekorationsmotive waren im Stil des Tabernakels von Orcagna in Or S. Michele zu Florenz, die Spitzbogenfenster von kräftigen gewundenen Säulen flankiert und das Ganze von reichen Blätterornamentstreifen eingerahmt, die Pfeiler zwischen den Fenstern mit Wappen, Blumenvasen, aus denen sehr streng gezeichnete Lilien und Rosen hervorwuchsen, 2c. bedeckt. (Mitteilung des Dir. Prof. Adolf Gnauth an H. S., der 1868 in Venedig die Revision dieses Aufsatzes besorgte.)

flächen mit Putzmörtel zu bekleiden, die Sgraffitomalerei allgemeinere Aufnahme fand und sich von Italien auch auf die nördlichen Länder verbreitete (Prag, Augsburg, München)*).

In Italien hält sie sich bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts (verschiedene der Spätrenaissance angehörige Paläste in Florenz und Pisa), in welcher Zeit sie aber ihren Halt verliert und infolge der allgemeinen Entartung des Geschmackes zuerst in Schnörkel verfließt, zuletzt ganz verschwindet, als zu nüchtern und allen den angewandten Künsten zum Trotz zu wirkungslos. Auch im Technischen zeigt sich ein rascher Verfall. Die späteren Sgraffitoflächen sind mürbe und bröckelig, weil erdige Farbstoffe zur Bereitung des dunkeln Mörtelgrundes benutzt wurden.

Die Technik, um welche es sich handelt, ist ein Zeichnen al fresco, d. h. in den nassen Mörtel. Von der Bereitung des letzteren und der Art seines Auftrages ist sowohl das Gelingen der Zeichnung wie auch die Dauerhaftigkeit der Wandschmuckes abhängig. Dabei kommen vor allem folgende zwei Punkte in Betracht: erstens daß der Mörtel langsam trockne, um Zeit zur Ausführung größerer Bildflächen zu gewähren, während er noch einigermaßen weich ist. Zweitens muß er in seinen verschiedenen Schichten nach dem Trocknen zu einer homogenen, sehr festen Masse erhärten.

Durch viele Versuche bin ich auf rein empirischem Wege dahin gelangt, einen Bewurf zu bereiten, der wie zu Glas erhärtet, niemals blättert oder Risse bekommt, jeder Witterung trotzt und jeden gewöhnlichen, ja selbst den Cementmörtel an

---

*) Genau in der Art des italienischen Sgraffito finden sich vortrefflich erhalten auch in Ulm verschiedene Façaden und der Hof des Kameralamts. Quadereinteilung, die kleinen Fenster mit reichen architektonischen Rahmungen und Aufsätzen, Delphinen, Kandelabern ꝛc. verziert, reiche Gurtbänder. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Mitteil. d. Dir. Prof. A. Gnauth.

Dauer und Festigkeit übertrifft. Ich bin nicht Chemiker genug, um die Ursachen dieser Eigenschaften des mit Steinkohlenschlacke bereiteten Mörtels erklären zu können, doch glaube ich, daß die glasartige Beimischung der raschen Erzeugung von kieselsaurem Kalk förderlich ist, der die glasartige Textur des erhärteten Mörtels veranlaßt.

Ich gebe hier in aller Kürze das Verfahren, das bei der Bereitung der Mörtelflächen am eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich seine Anwendung fand. Zuerst spritzt man das rauhe Mauerwerk an, wie man es bei gewöhnlichem Verputze macht (Berappung). Um aber schon dieser ersten rauhen Unterlage mehr Festigkeit und ihren hervorragenden Rauheiten mehr Schärfe zu geben, wird etwa $^{1}/_{10}$ grob gestoßene Steinkohlenschlacke dem sonst nach gewöhnlicher Weise mit grobem Kiessand bereiteten Spritzmörtel hinzugefügt.

Diesen Untergrund läßt man anziehen und trocknen und legt dann den ersten Auftrag auf. Dieser besteht aus folgender Mischung:

5 Teile pulverisierten Wetterkalks (langsam unter Sand abgelöscht).
6 „ schwarzen scharfen Flußsandes.
2 „ grob gestoßener Steinkohlenschlacken. (Hier können Körnchen dabei sein wie kleine Schrote.)

Der Auftrag, der dick genug sein muß, um alle Unebenheiten des Untergrundes zu decken und auszugleichen, wird mit dem Streichbrett glatt geebnet und festgedrückt. — Auf ihn folgt, während er erst halb angezogen hat und noch feucht ist, der zweite Auftrag ungefähr in gleicher Dicke. Er ist folgenderweise zusammengesetzt:

4 Teile pulverisierten (unter Sand langsam abgelöschten) Kalkes.
3 „ schwarzen Sandes.
4 „ Schlacken (jedoch so fein wie Sand gestoßen).
1 „ Holzkohlenstaubes.

Frankfurter Schwarz nach Befinden. Letzteres dient nur, um die Schwärze des Mörtels zu verstärken, trägt aber nichts zur Festigkeit der Masse bei, ist daher nur vorsichtig anzuwenden. Das Gleiche gilt von der Holzkohle.

Auch diese Schicht wird fest angedrückt und wohl geebnet. Auf sie folgt, noch ehe sie trocknet, die dritte, dünnere Oberschicht, die aus folgendem Auftrage besteht:

$3^1/_4$ Teile Kalk (wie oben).
2 „ Sand.
4 „ Schlacken.
1 „ Holzkohlenstaub.
$^1/_8$ „ Frankfurter Schwarz.

Alles ist durch ein Haarsieb durchzusieben. Zum Abglätten der Fläche nimmt man zuletzt die gleiche Mischung, jedoch nur mit einem Teil Sand statt zweier.

Solange die sorgfältig abgeglättete Fläche noch nicht trocken ist, folgt nun zuletzt der dreimalige Anstrich mit Kalkmilch, der nur so viel Dicke erhält, als nötig ist, um den schwarzen Grund zu decken (etwa eine Linie Schweizermaß). Man kann, um das grelle Weiß des Kalkanstriches zu vermeiden, etwas Erdfarbe hinzusetzen; jedoch ist dieses Mittel gefährlich, weil leicht Flecken entstehen, wie an der Façade zu Hamburg wahrzunehmen ist, wo in meiner Abwesenheit zu viel Ocker oder dergleichen dem weißen Kalkanstrich beigefügt wurde, der infolge dessen im Regen dunkel und zwar verschiedentönig dunkel wird. Bei der eidgenössischen Sternwarte habe ich das Weiße des Anstrichs dadurch zu dämpfen gesucht, daß ich nach der Erhärtung das Ganze mit in Lauge aufgelöstem Asphalt (Judenpech) bestrich. Dieser setzt sich in die Poren des Anstrichs und gibt dem Ganzen einen klaren, durchsichtigen Ton, der sich nach Belieben stimmen läßt. Es erhellt aus dieser Beschreibung des Verfahrens, daß dabei die Steinkohlenschlacke keineswegs als bloß färbender Bestandteil, sondern zugleich als Bindemittel (caementum im antiken Sinne)

in Betracht kommt. Ich bemerke noch, daß nach meinem Dafürhalten die Beigaben von Kohle und Frankfurter Schwarz nur für den letzten Auftrag notwendig sind. Ich habe die Mischungen gegeben, wie sie beim schweizerischen Polytechnikum in Anwendung kamen.

Gleich nach dem mit dem Borstpinsel (Tüncherpinsel) aufgetragenen dreifachen Anstrich mit Kalkmilch wird der Karton auf die Fläche mit Kohlenstaub übergepaust, und die Zeichnung desselben erfolgt wie auf weißem Papiergrunde, nur treten an die Stelle der Kreide oder des Bleistiftes die stählernen Spachtel und der Grabstichel. Bei der Ausführung dürfen keine Unterbrechungen eintreten, sondern jedes Stück muß rasch fertig gemacht werden. In der Komposition ist schon darauf Rücksicht zu nehmen, daß dieses möglich bleibe. Auch soll die Ausführung im Stil und Charakter dieser raschen Darstellungsmanier entsprechen.

Alles Aengstliche und Kleinliche ist zu vermeiden, das übrigens auch dem monumentalen Wirken, das durch diese Wanddekoration erstreb. und unterstützt werden soll, entgegentritt.

Man darf die Schraffierungen durch aufgesetzte Lichter wirksamer machen; doch hüte man sich vor Mißbrauch dieses Mittels, dessen Anwendung schon gewissermaßen die Grenzen der reinen Zeichnung überschreitet.

Die Sgraffitomanier ist eine Art Niello im großen. Wie dieses bald die Zeichnung auf hellem Grunde hervorhebt, bald umgekehrt vorführt, ebenso ist es beim Sgraffito der Fall. Läßt man die Zeichnung weiß auf schwarzem Grunde stehen, so muß man ihr mehr Fülle geben als im umgekehrten Falle, weil die dunkeln Gründe an den hellen Umrissen gleichsam zehren und sie mager machen. Dies berücksichtige man auch beim Detaillieren des Innern der weißen Formen (seien es Ranken, Blumengewinde, Figuren oder was immer), weil man darin leicht zu viel thut. Den Grund hebt man entweder ganz schwarz heraus, oder man

gibt ihm durch Stehenlassen weißer Linien oder Punkte eine „Taille". Doch sei man auch hier vorsichtig und vermeide das Konfuse und Gesuchte.

Schwarze Formen auf dem stehengelassenen weißen Grunde sind zierlich und schlank zu halten, auch innerlich mit Maß zu detaillieren. Der Grund muß im Flächeninhalte vorherrschen, weil auch hier die schwarze Masse an der weißen Masse zehrt. Diese Methode ist vorzüglich bei Rankenwerken, Palmettenfriesen und Aehnlichem anwendbar.

Eine dritte Methode ist nun die reine Zeichnung, wobei nur die Umrisse der Figuren herausgekratzt und die inneren Partien derselben mit Schraffierungen herausgehoben werden. Letztere veranlassen, daß das Dargestellte als Masse immer etwas dunkler erscheint als der Grund, und dieser Massengegensatz ist notwendig. Die Stärke der Umrisse und Schattenstriche richtet sich natürlich nach der Größe des Werkes, nach der Höhe des Ortes, wo es anzubringen ist, nach der Entfernung des Gesichtspunktes, nach dem Charakter des Ganzen und Einzelnen, nach der Individualität des Künstlers und nach vielen anderen Dingen, so daß ich in dieser Beziehung den auch hierüber an mich gerichteten Fragen nichts Positives entgegnen kann. Im ganzen gilt der Satz: die Mauerfläche muß Fläche bleiben. Die Dekoration überschreite das Gebiet der Flächenverzierung so wenig wie möglich; sie werde nicht zu plastisch, naturalistisch, sie vermeide Löcher und Vorsprünge.

In letzterem Sinne sind, glaube ich, schattierte Spiegelquadern (wie sie häufig auf alten italienischen Sgraffitowänden vorkommen), architektonische Reliefformen u. dergl. im ganzen zu vermeiden. Doch bin ich in dieser Beziehung kein gar eifriger Purist. Alles ist erlaubt, was dem Ganzen nicht schadet, sondern hilft, und was den Meister lobt.

Man hat mich nach den Instrumenten befragt, die der Sgraffitozeichner braucht. Es sind Stahlgriffel von verschiedener

Größe und Form, je nach dem Bedürfnisse und der Gewohnheit des Künstlers. In der Regel sind sie 5—6 Zoll lang, in der Stärke von Zimmermannsbleistiften, an einem oder an beiden Enden spachtelförmig oder auch löffelförmig auslaufend. Andere sind wie Schaufeln geformt, andere hakenförmig. Ein spitzer Griffel dient zum Vorreißen der Konturen, nachdem sie mit Kohlenstaub aufgepaust worden.

Die spachtelförmigen Instrumente haben verschiedene Breiten, bis zu 1 Zoll Breite und mehr. Von besonderem Nutzen ist der ohrlöffelförmig gestaltete Griffel. Man hat auch Instrumente zum gleichzeitigen Ziehen von Parallellinien, wie Zahneisen gestaltet; andere zum konzentrischen Kreisziehen. Um auch Ornamente (wie Mäander, Zopfgeflechte u. dergl.) auszuführen, bedient man sich am besten der Blechschablonen, indem man das Offenliegende entweder sogleich wegschabt, oder mit dem Grabstichel vorreißt und nachher wegnimmt.

Solange der Grund und der Kalküberzug noch irgend einen Grad von Feuchtigkeit und Weiche besitzen, läßt sich alles mögliche vornehmen. Man kann ohne Gefahr ganze Flächen und Linien (die man bereut) frisch mit Kalkmilch überdecken und darauf Neues schaffen. Nur vermeide man es, zu tief in den schwarzen Grund einzuschneiden, weil sonst ein störender Schatten das Ripentimento verrät. Auch setzt sich der Regen in diese Vertiefungen. Jedoch ist auch hier keine zu große Aengstlichkeit von nöten.

Welche Hilfsmittel und Freiheiten in dieser und in anderen Beziehungen die gedachte Sgraffitomanier gestattet, das habe ich bei der eigenhändig ausgeführten Arabeskendekoration unter der Kuppel der hiesigen Sternwarte erprobt. Diese Arabesken sind sozusagen aus freier Hand entstanden. Die Aufpausung der Zeichnungen auf die Wandflächen geschah nur in den allgemeinsten Massenpartien ohne Detaillierung, alles Einzelwerk wurde improvisiert, was mitunter mißglückte und Ripentimenti zur

Folge hatte. Dessenungeachtet ist diese Arabeske meines Erachtens im Stile besser, als der allerdings viel kunstvollere Schmuck an der nördlichen Façade des Polytechnikums.

Die Kosten der Sgraffito-Dekoration des Polytechnikums in Zürich beliefen sich, alles gerechnet, auf ca. 8000 Frank. Der Quadratinhalt der mit Zeichnungen bedeckten Fläche beträgt etwa 5000 Quadratfuß. Die Künstler erhielten für ihre Leistungen 6000 Frank.

Hottingen, den 5. Okt. 1867.

Als Nachtrag zu meinem Aufsatz über das Sgraffito habe ich noch zu bemerken, daß diese Dekoration in der südlichen Schweiz und bei Como selbst an einfachen Bauernhäusern häufig vorkommt. Der ganz gewöhnliche, mit grobem, grünem Kiessand zubereitete Putz wird mit Kalkweiße überzogen und bildet die Grundlage eines sehr geschmackvollen Musters, das wie Damastmuster wirkt und besser aussieht als der gewöhnliche Kontrast zwischen Schwarz und Weiß. Ich bemerke dies, um zu zeigen, daß auch mit den einfachsten Mitteln in dieser Manier viel erreicht werden kann. Das Dessin muß bei dieser Art von Sgraffito natürlich großblumig, breit, damastartig sein. Ich glaube übrigens, daß in Prag ähnliche einfache, auf grauem Kalkgrunde ausgeführte historiierte Sgraffitonachahmungen vorkommen, nämlich Zwickelfiguren (die artes liberales u. a.) über einer Bogenfaçade im Schloßgarten.



